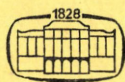


# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



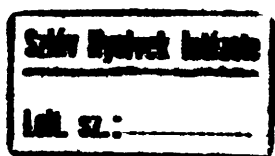
AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1974

XX. ÉVF.

JANUÁR–JÚNIUS

1–2. SZÁM





# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

FELELŐS SZERKESZTŐ

KARDOS TIBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, GÁLDI LÁSZLÓ, HORÁNYI MÁTYÁS, KIRÁLY GYULA,  
MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

*E számunk szerzői:* Herczeg Gyula tudományos főmunkatárs, kandidátus; Koltai Kastner Jenő ny. egyetemi tanár, a tudományok doktora; Hopp Lajos tudományos főmunkatárs, kandidátus; Király Gyula egyetemi docens, kandidátus; Maria Janion (Varsó) egyetemi docens; Biernaczky Szilárd szerkesztő, tudományos kutató; Pálffy István egyetemi adjunktus; Katona Imre egyetemi docens, kandidátus; Huszár János tudományos kutató; Nagy István egyetemi tanársegéd; Serfőző László tudományos kutató; Nyakas Szilárd szerkesztő, tudományos kutató; Gspann Veronika szerkesztő, tudományos kutató; Nyerges László tudományos munkatárs; Szilágyi Péter tudományos kutató, kandidátus; Hap Béla szerkesztő, tudományos munkatárs; Horváth László egyetemi hallgató; Dávidházi Péter egyetemi tanársegéd; Sárközy Péter tanár, tudományos kutató; Országh László ny. egyetemi tanár, a tudományok doktora; Kun Tibor egyetemi tanársegéd; Voigt Vilmos egyetemi adjunktus, kandidátus; Dugántsy Mária tanár; Fried István könyvtáros, tudományos kutató; Gutai Katalin tanár; Salyámosy Miklós egyetemi docens, kandidátus; Magyar Miklós tudományos kutató, kandidátus; Gereben Ágnes tudományos kutató; Kun Miklós egyetemi tanársegéd

TECHNIKAI SZERKESZTŐK

BIERNACZKY SZILÁRD és KIRÁLY ERZSÉBET

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közöny

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető: bármelyik postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA HÍRLAPIRODÁ-nál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy átutalással a KHI. 215–96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

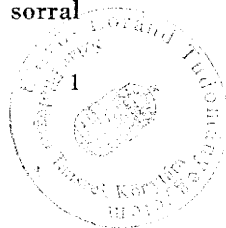
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány utca 21.

Telefon 111–010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215–11488

és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, 1368 Budapest V., Váci utca 22.

Telefon: 185–612.





rímel. Végül a két főrészt, tehát a *frontét* és a *sirmát* (a kettőt összekötő *dies*ivel együtt) lezárja a *commiato/congedo*, vagyis az *ajánlás* vagy *búcsú*, amelynek sorszáma és rímképlete a *diesi* és a teljes *sirma*, vagypedig csak az egyik *volta* struktúrájával megegyező.

Nem folytatjuk; a fenti szempontok vizsgálata a verskutatók feladata, természetesen egy sereg sajátosan verstani kérdéssel, a rímképlettel, a sorhosszúsággal, a használt metrummal, ill. metrumvariációkkal, a hangszimbolikával, a hangzók kifejezőértékével, a hangsúlyokkal, a metrumok, a gyorsaság, lassítás, szünet stb. és a tartalom közti összefüggésekkel egyetemben. De a nyelvészetileg értelmezett mondat szerkezet, a kötőszók használata, az alá- és mellérendelés kérdése, a participiumok, infinitivusok, egyáltalában a mondatrövidítés is megkívánja a felderítést, nemcsak azért, hogy tisztázzuk az olasz történeti mondattannak Petrarca nyelvvel kapcsolatos fontos fejezetét, hanem azért is, hogy adalékot tudjunk ilyen módon szolgálatni a szellemtudományok más területein folyó vitákhoz, mérlegelésekhez, pl. ahhoz, vajon milyen mértékben tekinthető Petrarca humanistának, a reneszánsz képviselőjének, avagy inkább a középkorhoz kell-e őt sorolni. Mutatis mutandis, vele kapcsolatban is felvethető az a probléma, amely Boccaccio esetében annyi újraértékelést eredményezett; elég itt V. Branca közismert művére, a *Boccaccio medievale*<sup>1</sup> című monográfiára célozni, amelyben a tudós szerző a tematika, a filozófiai irányok, az életszemlélet stb. árnyalt mérlegelése után visszautalja Boccacciót a középkor világába, holott már száz esztendővel ezelőtt Carducci megteremtette az olyan meggyőzőnek ható szétválasztást Dante és Boccaccio közt, az előbbi középkorinak, az utóbbi reneszánsznak, újkorinak minősítve. Dolgozatunkban nem kívánunk ilyen természetű vitába belekapcsolódni; célunk konkrét nyelvi anyag alapján elvégezni azt a mondattani felderítést, amellyel mind ez ideig adós maradt az olasz mondattani és mondatstilisztikai kutatás. Következtetéseink között azonban helyet fog foglalni annak feltevése, vajon mondattana alapján milyen művelődési áramlatokba helyezhető el a *Daloskönyv* és a *Trionfi* tudós szerzője; vajon a poeta doctus minősítés, amely századok óta állandó jelzője a költőnek (a tartalom bizonyos bonyolultsága, a rímek, hangok, ritmusok sajátos kezelése, a szókészlet erőltetett egyszerűsége folytán), vajon ez a tudatosnak tűnő tudói mivolt igazolható-e a mondat szerkezetekkel?

## 2. Az összetett mondatok kérdése

a) Kezdjük mindenképp előtt a MA-val szerkesztett ellentétes mellérendeléssel mint olyan formával, amelynek segítségével Petrarca képes viszonylag bonyolult összetett mondatokat teremteni. Két főmondatból tevődik össze az ellentétes mellérendelő összetett mondat; mindkettőbe mellékmondatok, esetleg főnévi, ill. melléknévi igeneves mondatrövidítő szerkezetek ékelődnek be; ha nem volna mellérendelő mondat szerkezet, a főmondatok viszonylag szokványos felépítésűek volnának; az ellentétes mellérendelés folytán nő meg a mondat terjedeleme és válik viszonylag bonyolulttá. Ennek az ellentétre alapuló mondat szerkesztésnek jellegzetes fajtája az, amelyben a költő valamilyen személlyel vagy jelenséggel kapcsolatos tényállást vázol fel, majd pedig

<sup>1</sup> Firenze, Sansoni, 1956. és 1973.

kijelenti, hogy ő saját maga viszont (rendszerint) sajnálatraméltó helyzetben van. Ilyen például az L. canzone, amelynek Sárközi György fordításában: *Midőn az ég gyorsan hajol nyugatra* címet viseli.<sup>2</sup> A hat szakaszból álló canzone<sup>3</sup> első négy strófája a MA kötőszó révén létrejött egyetlen összetett mondat; az ellentét mind a négy esetben úgy keletkezik, hogy a költő a szakasz első részében valamilyen tényállást rögzít, majd ellentétesen ezzel szemben kifejezésre juttatja a saját körülményeit, lelkiállapotát, szenvedését, melankóliáját. Az ötödik szakasz felkiáltásokat tartalmaz: gyötrődik, amiért nem tud Laurától elszakadni: *O, mért jutott eszembe | szemem részegeznem, | szép arcát nézve enen | magamba mért kívántam vésní képét.*<sup>4</sup> A nyolcsoros commiato aztán csattanósan lezárja a canzonét: *Kis dal | . . . | Gondolj csak arra | . . . |, hogy egy élő szobornál, | mely támaszom, hogyan megperzselődtem.*<sup>5</sup> Az élő szobor, a *viva petra* természetesen Laura, *donna insensibile*.

Az első négy strófa, mint mordottuk, egy-egy hosszú összetett mondat; mirdegyikben két főmondat van; az egyik a MA előtt, a másik természetesen a MA után áll; mindkét főmondatnak jelentékeny számban vannak mellékmondati és kevés mellékmondat-rövidítő igeneves bővítményei.

Az első strófában a főmondat a következő: *Ne la stagion | . . . | la stanca vecchiarella pellegrina | raddoppia i passi, e più e più s'affretta; | e poi così soletta | al fin di sua giornata | talora è consolata | d'alcun breve riposo.*

Az azonos alanyhoz három állítmány tartozik (s az ismétlődés ritmikus lüktetést kölcsönöz a mordatnak); a magyar fordításban azonban a harmadik állítmány alanya a „rövid kis pihenője”, míg az eddig alanyként szereplő személynév az idézett ige tárgya lesz: *az elcsigázott vén zarándokasszony, | | . . . | kettőzi lépteit, s meggyorsítja jártát, | . . . | rövid kis pihenője | megvigasztalja.* Az olasz szövegben: *felüdül a rövid pihenőtől*, tehát a harmadik igei állítmány is az előző alanyhoz tartozik.

Térjünk vissza az olasz szöveghez. Az idézett hármas lüktetésű főmondatba két első fokú olyan jelzői mordat ékelődik be, amely időpontot határoz meg, s így jellege időhatározói; voltaképp a *che* helyett *quando* is állhatna.<sup>6</sup> A második *che* kezdetű mellékmondatot egy má odfojú, és ugyancsak *che* indítású, ezúttal valódi jelzői mellékmondat egészíti ki. Még a főmondat első felében találjuk a *veggendosi in lontan paese sola* mordatot helyettesítő határozói igeneves szerkezetet is; ilyen módon négy alárendelő taggal hosszabbodik meg a hármas lüktetésű főmondat, amelyet azután lezár az *ove* kezdetű jelzőinek, képes helyhatározóinak felfogható rövid mellékmondat: *breve riposo, ov'ella oblia | la noia e 'l mal de la passata vita | — felejtí megteit | útjának kínját s a vállalt keresztet*], ez tehát az ötödik mondattag.

Ezután következik a költő panasza: a *vecchiarella pellegrina* megtalálja a megnyugvást, amikor este megpihenhet, amikor a fény eltávozott, ő azonban

<sup>2</sup> Az olasz Petrarca-kiadásokban nincs „címe” az egyes költeményeknek; a Kardos Tibor szerkesztette magyar kiadásban azonban a sorszám alatt az első sor olvasható s alatta az olasz nyelvű első sor áll; így a magyar és olasz szöveg együttesen jelenti a címet.

<sup>3</sup> A *canzone* strófaszáma rendszerint öt és hét közt van, de vannak terjedelmesebb canzonék is, pl. a Daloskönyv legutolsó 366. canzonéja, a Mária-himnusz, amelyről Macauly azt mondotta, hogy „talán a világ legszebb himnusza”; ez a canzone tíz, egyenként 13 soros strófából és egy hétsoros commiatából áll, vagyis 137 sorból.

<sup>4</sup> *Francesco Petrarca daloskönyve.* Európa, 1967. 73.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Herczeg Gyula: *Olasz leíró nyelvtan.* Terra, 1970. 379—380.



ellenkezőleg, egyre jobban szenved: *de bús szívem (. . .) újra reszket, | ha távolodni készül az örök fény.*<sup>7</sup>

A MA utáni főmondatot egy jelzői és egy időhatározó mellékmondat egészíti ki, mindkettő első fokú: *ma, lasso!, ogni dolor che 'l di m'adduce | cresce [= minden kín, amelyet a nappal hoz reám | növekszik]*, majd pedig a *qualor (= ogni volta che)* kezdetű időhatározó mellékmondat áll: *qualor s'invia | per partirsi da noi l'eterna luce*. Végeredményben tehát nyolc tagmondatból álló, ellentétes mellérendelő összetett mondat szerepel; ez az összetett mondat egyetlen strófát alkot éppúgy, mint a második, harmadik és negyedik szakaszban is. Nem kívánjuk az elemzést megnyújtani, egy szakaszt azonban még idézünk, hogy igazoljuk azt a tételünket, miszerint Petrarca viszonylag nem jelentékeny számú hosszú mondatai között a MA-ra épülő ellentétes mellérendelés szerepet játszik. Az ötödik szakasz felépítése különbözik az idézett elsőtől (és a nem említett másodiktól, harmadiktól és negyediktől); a MA, ahogy látni fogjuk, ebben a szakaszban is elválasztja a két főmondatot, ebben a szakaszban is kifejeződik az ellentét: a hajósok „*napnyugatkor lerogynak, mint a hullák | kemény deszkákra, durva, rossz gúnyában*”; a költő pedig magáról szólva azt mondja, „*de én, ha fojtogatna már a hullám, (. . .) akkor sem tudnék búmnak vetni véget*”.

A különbség a megelőző szakaszokkal szemben a MA előtti és utáni mondatrömbök hosszúságában van; az ötödik szakaszban az első főmondat tömbje nagyon rövid: mindössze egyetlen mellékmondata van: *E i naviganti in qualche chiusa valle | gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde, | sul duro legno e sotto a l'aspre gonne*. A mellékmondat, amint nyilvánvalóan látszik, időhatározói: *poiché* stb. A MA után a második főmondat viszont már bonyolult és sok tagból áll. A főmondat két állítmányú: *Ma io (. . .) | fine non pongo al mio obstinato affanno e duolmi*. A főmondatba három megengedő mellékmondat ékelődik be; *perché (= per quanto, 'bármennyire')* kötőszó vezeti be őket; az első két mellékmondat alanya azonos:

*perché s'attuffi in mezzo l'onde, | e lasci Ispagna dietro a le sue spalle | e Granata e Marrocco e le Colonne.* | (idáig tart az első két azonos alanyú megengedő mondat) *e gli uomini e le donne | e'l mondo e gli animali | acquetino i lor mali* (a harmadik megengedő mondatnak négy alanya van: *uomini, donne, mondo, animali*).

Eddig tartott az összetett mondat második szakaszának első fele; második felében találjuk a főmondat után elhelyezkedő bővítmény-tagokat: egy *che* kezdetű első fokú alanyi mondatot: *(duolmi) ch'ogni giorno arroge (= aggrunge) al danno, vagyis (fáj), hogy minden napom hozzátesz a szenvedésemhez, bajomhoz.*<sup>8</sup> Majd erre a mellékmondatra két párhuzamos okhatározó mellékmondat épül; az első *ché* kezdetű, a második tagadó jellegűen kapcsolatos és *né*-vel indul; a két kötőszó magyarul tehát így hangozna: *mert hisz (. . .) és mert nem* stb. Olaszul így olvassuk: *ch'i' son già, pur crescendo in questa voglia, | ben presso al decim'anno, | né poss'indovinar chi me ne scioglia*. Amint látható,

<sup>7</sup> Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 71. Az *ogni dolor che 'l di m'adduce | cresce* fordítása helytelen. Sárközi félreérthette a sort: a fájdalom, a költő fájdalommal nem enyhül nappal; nappal is gyötrődik, de éjjel, amint jó az este, még jobban szenved.

<sup>8</sup> Sárközi fordításában ez a sor így hangzik: *s fáj, hogy időm elvész, hiába élek*. Mint láttuk, a fájdalom oka az, hogy ahogy: telik-múlik az idő, egyre csak tart a szerelmi kín. Az okhatározó mondatok éppen az idő múlását, az időtartamot indokolják.

a második másodfokú okhatározó mellékmondatból egy rövid, *chi*-vel bevezetett tárgyi mellékmondat származik; végül pedig az idézett két sorból kitűnik, hogy az első okhatározó mellékmondatban azonos alanyú, mondat rövidítő határozói igenév helyezkedik el: *pur (sempre) crescendo in questa voglia*.

Ha most összeszámoljuk a MA utáni tagok számát, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy nyolc tagmondat és egy mondatrövidítő határozói igeneves szerkezet található, vagyis a MA előtti tagokat is számítva, az összetett mondat tíz tagból és mondatrövidítő szerkezetből áll, tehát valamivel bonyolultabb, mint a korábban idézett ellentétes mellérendelő mondat, amely nyolc tagmondatból állt (és nem volt igeneves szerkezet).

b) A terjedelmesebb összetett mondatok körébe tartozik a COME ... COSÍ típusú hasonlat, vagyis a hasonlító mellékmondatok szerkesztése. Igen fontos ez az eddig nem vizsgált stilisztikai kérdés. Az epikus jellegű *Isteni színjáték*ban lépten-nyomon találkozunk vele; Dante nagy mondatai túlnyomó többségben ebből a hasonlat-teremtés kényszerből származnak. Ilyen kényszer vagy törekvés idegen volt a lírikus, reflexív hajlamú Petrarcatól; kevés hasonlata van; következésképpen nem gyakori a hasonlító mondatokra épülő hasonlat sem. Amikor azonban helyenként előfordul, alárendelő összetett mondat jön létre.

*Come fanciul ch'a pena | volge la lingua e snoda, | che dir non sa ma 'l più tacer gli è noia, | così 'l desir mi mena | a dire, e vo' che m'oda | la dolce mia nemica anzi ch'io moia* (Rime, CXXV, 40–45).<sup>9</sup> A hasonlaton alapuló hasonlító mondatípusban a főmondat helyezkedik el az összetett mondat második felében; többnyire COSÌ-vel indul, ritkábban azonban állhat SIMILMENTE, esetleg egyéb határozószó is, amely szinonim jelentésével a hasonlítást lehetővé teszi. A mellékmondat mondatkezdő helyzetben van; mindig COME vezeti be.

Az idézett összetett mondatban az első fokú hasonlító mellékmondat voltaképp két szó: *Come fanciul*, mert az állítmány kimaradt, *come(fa) fanciul* (ahogy ez a rövidülés a hasonlító mondatok esetében gyakori, hisz a főmondat állítmánya természetsszerűen involválja a mellékmondati állítmányt is és viszont). A kéttagú hasonlító mellékmondatot követi egy *che* kezdetű jelzői mellékmondat; a második állítmányra támaszkodva egy ugyancsak *che* kezdetű tárgyi, másodfokú mellékmondat indul: *che dir non sa. A ma 'l tacer gli è noia* szerkezetileg anakolutiás, ugyanakkor a Petrarca oly jellemző ellentét jól észlelhető. Weöres Sándor pontos fordításában: *Mint gyermek gyakorlatlan | forgatja nyelvét bontva | (a bontva a snoda találékony megfelelője) mit elmondani s elhallgatni sem bír.* Weöres az *elhallgatni nem bír* mondatot fordította a *ma 'l tacer gli è noia* mondatot és azt az *elmondani* mellé rendelte mindkettőt, a két igei állítmányt tehát a MIT alá rendelte, egy két állítmányos tárgyi mellékmondatot teremtve. Az eljárás nem kifogásolható, az értelem pontos és az ellentét is kifejeződött szemantikai síkon.

Petrarca szövegében azonban a *ma 'l tacer gli è noia* szerkezetileg nem

<sup>9</sup> Weöres Sándor fordításában az idézett sorok így hangzanak:

Mint gyermek gyakorlatlan  
forgatja nyelvét bontva  
mit elmondani s elhallgatni sem bír:  
vágy biztat szakadatlan  
szólnom, s akarom, hallja  
szép gyötöröm, mielőtt elrejt a mély sír.

(Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 170).

egyenrangú a *che dir non sa* mondattal, még akkor sem, ha könnyűsz errel behelyettesíthető az alábbi tárgyi, és a megelőző tárgyi mellékmondatnál pontosan ritmizáló alábbi tárgyi mellékmondatnál: (*che dir non sa*), *ma che nascondere più non vuole*. Az anakolutiás megoldásban láthatunk versszerkesztési kényszert, de felfedezhetjük Petrarcanak az alárendelés iránti kevés érzékét, vagyis azt a törekvést, amelyről később szó lesz, hogy ti. kevés mellékmondatnál, és oldottan szerkesszen. A kérdést lezárva, a *ma* kezdetű mellékmondat felfogható a *che dir non sa* tárgyi mellékmondatnál azonos értékű, tehát harmadfokú tárgyi mellékmondatnak. Eddig van tehát négy, viszonylag rövid mellékmondatunk; utánuk következik az ötödik mondat, a főmondat, amellyel kapcsolatos a *vo' (voglio)* igei állítmány, vagyis egy kapcsolatos főmondat; a második főmondatához tárgyi elsőfokú mellékmondat járul: *vo' che m'oda | la dolce mia nemica | (s akarom, hallja | szép gyötröm —* Weöres Sándor szép fordításában). Majd a hasonlatot a régies *anzi che*<sup>10</sup> = *innanzi che*, *prima che* kötőszóval kezdődő időhatározó mellékmondat zárja le: *anzi ch'io moia*. Weöres Sándor kissé megemelt szavaival: *mielőtt elrejt a mély sír*; (a petrarcai szöveg igen egyszerű: *mielőtt meghalnék*). Ebben a példában is nyolc, egyébként igen rövid mondatunk van; egyik mondat csupán egyetlen szó; nincs mondatrövidítő igeveves szerkezetünk.

A CXLI. szonett teljes első nyolc sorát tölti ki a COME . . . COSÌ típusú hasonlat. Érdekessége a szonettnek, hogy viszont a hat utolsó sor is egyetlen összetett mondat, ahogy az első nyolc sor is egyetlen mondat volt. Míg azonban a szonettkezdő mondat alárendelő, a szonettzáró mondat ellentétes mellérendelő.

*Come talora al caldo tempo sole | semplicetta farfalla al lume arvezza | volar negli occhi altrui per sua vaghezza, | onde aven ch'ella more, altri si dole ; | così sempre io corro al fatal mio sole | de gli occhi onde mi ven tanta dolcezza, | che 'l fren de la ragion Amor non prezza, e chi discerne è vinto da chi vole.*<sup>11</sup>

A szonettkezdő összetett mondatot terjedelmes hasonlító mellékmondat vezet be; az előző példától eltérően, ez az első fokú mellékmondat három teljes tizenegyes sort tesz ki; nagyon rövid, *onde* (azaz *sicché* vagy *per cui*) *aven* (= *avviene*) következményes másodfokú mellékmondat követi, majd abból harmadfokú azonos értékű két alanyi mellékmondat származik: (*aven*) *ch'ella more, altri si dole*. Eddig van tehát négy tagmondatunk; ezeket követi az ötödik, a *così*-val bevezetett főmondat, amelyből egy első fokú *onde* kötőszóval

<sup>10</sup> *Sintassi delle proposizioni subordinate temporali nel Due e Trecento* című tanulmányunkban három esetet találtunk *anzi che* használatára a Daloskönyvben. Egyet idéztünk közülük: *Però, dolenti, anzi che sian venute | L'ore del pianto, che son già vicine, | Prendete or a la fine/breve conforto a sì lungo martiro* (XIV, 11–14). Giulio Herzeg: *Studi sintattici e stilistici*. Firenze, Olschki, 1972. 74.

<sup>11</sup> Takáts Gyula fordításában így hangzik a két szakasz:

Mint néha felhevült, meleg időbe  
a fényhez szokott pille, csacska, kósza,  
csapódik más szemébe megbomolva,  
halállal s más kínjával nem törődve,

így szállok én is sorsom végzetébe,  
szemének napja vonz oly mézet ontva  
s vágyat, hogy elseper mindent sodra  
s az értelem elvész Amor kezébe.

(Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 202.)



bevezetett, képes határozóinak tekinthető mellékmondat származik: (*de gli occhi*) *on de mi ven tanta dolcezza, che* : (szemeknek), amelyekből akkora édesség árad, hogy stb. A másodfokú mellékmondatból két egyenrangú harmadfokú következményes mellékmondat indul: *che 'l fren de la ragion Amor non prezza* és e (CHE) *chi discerne*, vagyis az értelem: *è vinto da chi vole*, tehát az akarattól, jelen esetben a szerelmi vágy akarásától. Az utolsó sorban a két elvont főnevet kétszavas mondatná oldotta fel a költő: *l'intelletto — chi discerne és volontà — chi vole*. Ha ezt a két negyedfokú mondatot is számoljuk, összesen tíz tagmondatunk van; ismét hiányzik azonban az igeneves mondatrövidítő szerkezet. A teljesség kedvéért vizsgáljuk meg röviden a második összetett mondatot, amely a MA kötőszó révén két főmondatra oszlik; a két főmondat közt ellentétesség áll fenn, tehát az a) csoportba tartozó, már tárgyalt ellentétes összetett mondatról van szó. Az első tömbben két igei állítmány található: *E veggio ben* (...) *e so*; ez a főmondat. Az első állítmányhoz *quanto* kezdetű, a másodikhoz *che* kezdetű tárgyi, első fokú mellékmondat járul; a második mellékmondatból másodfokú *ché* kezdetű okhatározó mellékmondat indul ki. Így az első tömbben négy mellékmondat látható. A MA indítású főmondat után *che* kezdetű következményes mellékmondat áll, majd ehhez vele egyenrangú *e*-vel bevezetett második következményes mellékmondat kapcsolódik:

*MA sì m'abbaglia Amor soavemente | ch'v' piango* (...) | *e cieca al suo morir l'anima consente*. A második tömbben tehát három tagmondat szerepel, így a hat sorban összesen hét mondat található.

### 3. Ritmikus próza és összetett mondat

Az összetett mondatok sajátos csoportját alkotják az ismétlődéseken, paralelizmusokon alapuló mondat szerkezetek. Egy részük ténylegesen összetett mondat, tehát mellérendelés, főként azonban alárendelés keretében jelentkeznek a szimmetrikus azonos helyzetben levő tagmondatok. Amennyiben a mellékmondatok helyezkednek el ritmikusán, akkor rendszerint ismétlődnek a szimmetrikusan elhelyezett kötőszók is. A példák másik része azonban nem összetett mondat, hanem több, néha nagyszámú azonos helyzetben levő önálló főmondat, amelyhez esetleg mellékmondat járul. Voltaképp egyszerű mondatokat vizsgálunk itt; a ritmus révén azonban az egyszerű mondatok mintegy nagyobb egységbe vonódnak össze.

A mellérendelő ismétlődések esetében nagy szerepet játszik a rendszerint sor elején álló megszólítás, továbbá az anfora, ill. valamilyen visszatérő szó, általában rövid határozószó. Jellemző példaként idézhetjük a CCLXXV. szonett első két strófáját:

*Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole, | anzi è salito al cielo et ivi splende : |*  
*ivi il vedremo ancora, ivi n'attende, | e di nostro tardar forse li dole. |* **Orecchie**  
*mie, l'angeliche parole | sonano in parte ove è chi meglio intende. |* **Piè miei,**  
*vostra ragion là non si stende | ov'è colei ch'esercitar vi sòle ; | dunque perché mi*  
*date questa guerra ?* Lazán egybeillesztett, felsoroló jellegű mondatokat idéztünk; nyilvánvaló a szimmetria és a ritmikus megoldás. A ritmus három főnévre épül:

*Szemem, lásd . . . ; | Fülelem, higgyed . . . | Lábam, erőd nem terjed ki az égig. . .*<sup>12</sup> Az olasz szövegben a megszólítások után azonnal következik a fő-

<sup>12</sup> Szemem, lásd, elhomályosult napunk, de . . . Weöres Sándor fordítása. (Francesco Petrarca daloskönyve, i.m. 355.)

mondat, tehát az első és a második megszólítás után a LÁSD és a HIGGYED voltaképp toldalékszó, az olaszban hiányzik. A párhuzamosság a három főnév körül elhelyezkedő főmondatok közt jön létre:

(Szemem) elhomályosult Napunk (...) (Fülem) angyali beszéde ott hangzik most, hol sokkal jobban értik, | (Lábam) erőd nem terjed ki az égig. Így voltaképp az idézett példa az azonos helyzetben levő önálló főmondatok csoportjába tartoznék, az első szakaszban azonban kapcsolatos, egymással szimmetrizáló mellérendelt tagmondatok találhatók, tehát mellérendelt összetett mondatról van szó.

Jellemző az anaforaszerű helyhatározó ismétlődése:

*anzi è salito al cielo  
et ivi splende :  
ivi il vedremo ancora,  
ivi n'attende  
e di nostro tardar forse li dole.*<sup>13</sup>

Az anaforának jelentékeny szerepe lesz az azonos helyzetben levő önálló főmondatok típusában: a főmondatok közötti szimmetrikus lüktetés esetében nyomatékosítja a ritmust főleg *a sor elejére* helyezett azonos és állandóan viszszerző szó. A példa száma nem kevés. Válasszuk ki a CCXCIX. szonettet, amelyben a költő hét kérdést<sup>14</sup> tesz fel oly módon, hogy hat esetben a kérdést a mondat és a sor élére állított *ov'è* és a hozzá tartozó főnévi alany vezeti be; a főnévi alanyok egy értelmileg összetartozó fogalmi sor egyre fokozódó részei: homlok, szemöldök, szem, bátor szív, elméje éle, tisztessége, szerény beszéd, nyugalom (ez a szó hiányzik az eredetiből), szépség, arca embervonása, fénye és végül: Hol van Ő (vagyis Laura).

*Ov'è la fronte che con picciol corno | volgea il mio core in questa parte e'n quella? | ov'è bel ciglio e l'una e l'altra stella | ch'al corso del mio viver lume d'èno? Ov'è valor, la conoscenza e 'l senno, | l'accorta, onesta, umil, dolce favella? | ove son le bellezze accolte in ella, | che gran tempo di me lor voglia fenno? | Ov'è l'ombra gentil del viso umano | ch'ora e riposo dava a l'alma stanca, | e là 've i miei pensier scritti eran tutti? | Ov'è colei che mia vita ebbe in mano? |*

<sup>13</sup> A teljes fordítás így hangzik:

Szemem, lásd elhomályosult Napunk, de  
felszállt az égre, onnan ide fénylik.  
Ott láthatjuk, vár ránk bármennyi évig,  
s tán késlekedésünk a szenvedése.

Fülem, higgyed, hogy angyali beszéde  
ott hangzik most, hol sokkal jobban értik.  
Lábam, erőd nem terjed ki az égig,  
Ő ott él, fáradság végére érve.

Tehát mért háborúztok ellenben?  
hogyan látni, hallani, a földön élni,  
nem érzitek többé, nem én szereztem.

A Halált kell gyaláznia, sőt dicsérni:  
köt, old lelkünk elküldi s hívja bölcsen,  
sírás után az embert üdvözíti.

<sup>14</sup> Kardos Tibor jegyzetében öt kérdést említ; ez nyilván elírás.

*Quanto al misero mondo, e quanto manca | agli occhi miei che mai non fien  
asciutti!*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> A szonett Weörös Sándor fordításában így hangzik:

Hol a homok, kicsiny jel volt az éke,  
azzal forgatta szívem erre-arra;  
hol a szép szemöldök és szem hatalma,  
két csillag, ösvényemre fényt tetézve?

Hol van bátor szive s elméje éle?  
tisztos, szerény beszéde? lágy nyugalma?  
a benne foglalt szépség diadalma,  
mely kényére hajlított annyi éve?

Hol van arca embervonása, fénye?  
Ott fáradt lelkem békét lelt sokáig,  
és gondolatjaim láttam megírva.

Hol van Ő, ki életem fogta kézbe?  
Árvult világ, Ő néked hogy hiányzik!  
s szememnek, mely könnyét örökre sírja.

(*Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 379.*)

A HOL VAN stb. kérdések több mint száz év múlva Villon több közismert balladájában fognak felbukkanni, mint hatásos stilisztikai fordulatok.

Hadd idézzük a *Ballada a hajdani hölgyekről* és a *Ballada a hajdani urakról* című ismert Villon-versek jellegzetes sorait Vas István fordításában:

Mondjátok, milyen véget ért  
a szép római dáma, Flóra?  
(...)

Hol a böles Heloise, kiért  
a csonkítást magára rőtta  
Abélard és szerzetbe tért  
(...)

Hol van Jeanne d'Arc, a hős, a jó

(François Villon: *A nagy testamentum*. Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Vas István. Magvető 1957, 75–76.

A *Ballada a hajdani urakról* című versből ezt választottuk:

De hát Calixtus merre jár ma,  
a harmadik mely tájakon  
— négy éven át ő volt a pápa. —  
Alfonz király, az aragon,  
Hetedik Károly, a finom  
Bourbon, ki herceg a javából?  
S ha Artus, brit királyt hívom?  
De hol van hát a hős Nagy Károly?  
S hol van Skócia királya,  
kinek félarcát — borzalom! —  
egy folt csúfította lilára,  
homloktól szájig vastagon?  
Ciprus királyát láthatom?  
És ki tud a spanyol királyról,  
akinek nevét sem tudom?  
De hol van hát a hős Nagy Károly! (i. m. 79.)

Említsük meg, hogy a középfancia szövegben az *Ou est* ismétlődése (ahogy a petrarcai szövegben az *ov'è*) szabályosabb és ritmikusabb, mint Vas Istvánnál, aki más elemekkel is növelte a sorokat. Pl. a most idézett *Ballade des seigneurs du temps jadis*-ban ezt olvassuk: *Qui plus, ou est le tiers Calixte (...)* | *Alphonce le roy d'Aragon*, | *Le gracieux duc de Bourbon*, | *Et Artus le duc de Bretagne*, | *Et Charles septiesme le bon*? | *Maï ou est le preux Charlemagne*?



Nyolc viszonylag egyszerű főmondat található a szonett tizennégy sorában: hét, mint mondottuk ritmikusan helyezkedik el, a ritmus kiemeli hat esetben *ov'è* (köztük egyszer *ove sono* helyettesíti az *ov'è-t*), amelyet a főnévi alany követ: a negyedik ritmikus főmondatban hiányzik a mondat eleji *ov'è* anélkül, hogy emiatt törés támadna a ritmikus lüktetésben. Az első, második ötödik és hetedik főmondatot egy-egy CHE kezdetű, ugyancsak szimmetrikusnak ható jelzői mellékmondat egészíti ki. A hatodik főmondatához a CHE kezdetű jelzői mellékmondatokon kívül egy vele párhuzamos *là've* kezdetű, helyhatározó vagy jelzőinek is tekinthető mellékmondat is járul.

Emeljük ki tehát a mondatépítkezés kettős jellegét: egyrészt a ritmus révén létrehozott laza, de hét főmondatból álló nagyobb egységet, másrészt a kevés kötőszót (CHE és OVE), ill. a mellékmondatok egysíkúságát: jelzői és esetleg helyhatározói fordul elő, és azt, hogy többszörös alárendelés nincsen.

A következő szonett a háromszázadik költemény, amely magyar fordításban *Miként irigykedem rád, kapzsi föld, mely . . .* címet viseli, hasonló szerkezetű mint az imént elemzett.

Míg az előzőben kérdéseket tesz fel a költő és a kérdőmondatokat állítja szimmetrikus rendbe, a most bemutatandó költeményben négy felkiáltó mondatot találunk: a négy felkiáltó mondaton alapszik a ritmus. A négy főmondat a négy szakasz első sorában helyezkedik el: a szakaszok a főmondatához tartozó jelzői első fokú, ill. ritkábban az azokból kiinduló másodfokú mellékmondatokat tartalmazták.

**Quanta invidia io ti porto, avara terra, | ch'abbracci quella cui veder  
m'è tolto | e mi contendì l'aria del bel volto | dove pace trovai d'ogni mia guerra! |  
Quanta ne porto al ciel, che chiude e serra | e sì cupidamente ha in sé raccolto |  
lo spirito da le belle membra sciolto | e per altrui sì rado sì diserra! | Quanta  
invidia a quell'anime che 'n sorte | hanno ora sua santa e dolce compagnia, | la  
quale io cercai sempre con tal brama! | Quant'a la dispietata e dura morte, | ch'  
avendo spento in lei la vita mia. | stassi ne' suoi begli occhi e me non chiama!**  
(Rime CCC).

Az első szakasz főmondatához két jelzői mellékmondat járul, az első CHE vezeti be, a második E-vel kapcsolódik az első jelzői első fokú mellékmondatához. Mindkét jelzői mellékmondatához másodfokú mellékmondat csatlakozik: *cui veder m'è tolto* (jelzői) és *dove pace trovai d'ogni mia guerra* (képes helyhatározói). A második szakasz szerkezetileg sokkal egyszerűbb; a CHE-vel bevezetett jelzői első fokú mellékmondat alanya azonos: *al ciel* CHE, az állítmányok száma azonban négy: *chiude, serra, ha raccolto, si diserra*. A harmadik szakaszban a CHE kezdetű első fokú jelzői mellékmondatához másodfokú jelzői mellékmondat járul: végül az utolsó szakaszban a CHE kezdetű jelzői mellékmondatnak két állítmánya van: *stassi (. . .) e me non chiama*. Feltűnő az ilyen típusú mondatoknál ritkán előforduló határozói igeneves szerkezet beékelődése az alárendelt mondatba: *CH'avendo spento in lei la vita mia*.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> A szonett Csorba Győző fordításában így hangzik:

Miként irigykedem rád, kapzsi föld, mely  
karodban tartod, kit nem láthatok már,  
s tiéd az arc is, mely békét hozott rám,  
midőn egy-egy keserves harc gyötört el!  
Miként reád, te ég, mert oly gyönyörrel

Az idézett két példához hasonló laza mellérendelő szerkezetek száma könnyen szaporítható. Ritkább az olyan típus, amelyben a ritmus és paralelizmus a mellékmondatok és a hozzájuk tartozó főmondatok közt jön létre. Míg a mellérendelő és a főmondatok közti paralelizmus a szonettekben fordul elő inkább, a mellékmondati ritmus jellemzőbb a nagyobb lélekzetű canzonékra:

*Se 'l sol levarsi sguardo |  
 sento il lume apparir che m'innamora; |  
 se tramontarsi al tardo, |  
 parmel veder quando si volge altrove | lassando tenebroso onde si move;  
 se mai candide rose con vermiglie | in vassel d'oro vider gli occhi miei | allora allora  
 da vergine man colte, |  
 veder pensaro il viso di colei | ch' avanza tutte l'altre meraviglie, | con tre  
 belle eccellenzie in lui raccolte : | le bionde treccie sopra 'l collo sciolte | ov'ogni latte  
 perderia sua prova, | e le guancie che adorna un dolce foco. (Rime, CXXVII, 66–79.)*

Az idézett összetett mondatban három SE kezdetű feltételes mondatot követ három azonos lüktetésű főmondat; az első feltételes mondat állítmánya a *sguardo*, ez tartozik értelemszerűen a másodikhoz is; a harmadikban a szinonim *veder pensaro* az állítmány. A feltételes mondatok egy-egy természeti képet tartalmaznak; a költő a hozzájuk tartozó, párhuzamosan elhelyezkedő főmondatok révén hívja fel a figyelmünket Laurára; a napkelte, a napnyugta, a piros rózsa látványa kapcsolatba kerül a szerelmi élménnyel:

*Ha nap keltére nézek, | a fény kel, mely szülte szívem szerelmét; | s napnyugtakor szemének | vélem láthatni félre-fordulását : | komor sötétség jelzi távozását. | Ha szemem piros rózsát s hófehéret | látott arany vázácskában remegni | — szüzi kezeckék törték akkor éppen —, | úgy vélte : annak orcáján mereng, ki | minden csodánál több a benne éledt | három szépséges-szép erény jegyében : | mert szöke fürtök dőlnek a törékeny | és tejnél villogóbb nyak-ívre, s édes | tűztől pompázik az arc tisztasága.<sup>17</sup>*

Csorba Győző fordításában a második SE elmaradt, minthogy a fordító a feltételes mondatot nominális taggal oldotta fel: s napnyugtakor. Említsük meg a példáink közt most először előforduló *participio passato* szintagma laza kezelését; az olasz szövegben a *participio passato* a tárgyhoz csatlakozik, mint annak *participium coniunctum*: *vider gli occhi miei candide rose con vermiglie allora allora da vergine man colte*, vagyis: *szemeim fehér és piros, szüzi kéztől letört rózsákat láttak*. A fordító az alárendelt szerkezetet könnyed, közbeékelte főmondatlaltal oldotta meg: — *szüzi kezeckék törték akkor éppen* —. Ha a petrarcai stílus alapállásából indulunk ki, tehát abból, hogy Petrarca elsősorban mellérendelő szerkezeteket alkalmazott, a bonyolultabb alárendelő mondatfűzés, így

Ölelted szellemét, melyet kioldtál  
 a testből, és bezártál, láncra fogtál,  
 holott másnak nem szoktál nyílni könnyen.  
 Miként reátok, messzi, légi lelkek,  
 tiétek szent és édes társasága,  
 melyet vágygal keresni sose szüntem.  
 Miként reád, zord Halál, mert életemnek  
 az ő lángjával ellobbant a lángja,  
 szemébe bújtál, s mégsem hívsz el engem.

<sup>17</sup> Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 178.

a több fokú mellékmondatok, a mondatrövidítő igeneves szintagmák, ahogy az eddigi példák is igazolhatják, ritkák nála, akkor esetleg elfogadhatjuk a magyar fordítás szerkezeti oldottságát.

Az idézett szonett szerkezetéhez hasonló a CCVI. canzone felépítése: az első négy, egyenként kilenc soros strófákon a *S' i'l'dissi mai* mellékmondatot minden esetben főmondat követ oly módon, hogy a feltételes mellékmondat háromszor ismétlődik, mégpedig a szakaszok első, harmadik és ötödik sorában; nyomban a feltételes mondat után főmondat áll. A harmadik főmondat természetesen mindig hosszú lesz, hisz több sor áll rendelkezésre:

*S'i' 'l dissì mai, ch'i vegna in odio a quella | del cui amor vivo e senza 'l qual morrei ; | s'i'l dissì, che' | miei dì sian pochi e rei | e di vil signoria l'anima ancella ; | s'i' 'l dissì, contra me s'arme ogni stella, | e dal mio lato sia | paura e gelosia, | e la nemica mia | più feroce ver' me sempre e più bella* (Rime, CCVI, 1–9). A magyar fordító, Lux Alfréd a harmadik feltételes mondatot nem tartotta szükségesnek visszaadni, illetve csak egy esetben, a negyedik strófában követte pontosan a nem véletlen petrarcaí hármasságot:

**Ha mondtam azt, mi el nem hagyta számát:** | nyájas irlalma sose érje lelkem ; | **ha mondtam azt: szavának íze vesszen,** | **a szónak, amely bilincsbe verve áthat.** | **Ha mondtam: fordítson örökre hátat,** | **kit földi börtönbe | anyám ölétől kezdve,** | **még nem elhagy örökre | lelkem, szerettem — érteném e vádat.**<sup>18</sup>

Találkoztunk azonban olyan felépítéssel is, amelyben a párhuzamosan elhelyezett mellékmondatokat egyetlen főmondat követ; mindkét előbb idézett példánkban párhuzamosan elhelyezett mellékmondatokhoz párhuzamos főmondatok tartoznak. Az a változat, hogy a mellékmondatok legyenek párhuzamosak és egyetlen főmondat kövesse őket — vagy esetleg fordított sorrendben: elől álljon a főmondat és azt kövesse a párhuzamos mellékmondatok hálózata — azonban nem gyakori. Ilyen típus olvasható a CLXXXIII szonett első két szakaszában:

*Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide, | e le soavi parolette accorte, | e s' Amor sopra me la fa sì forte, | sol quando parla, over quando sorridei | lasso! che fia, se forse ella divide, | o per colpa mia o per malvagia sorte; | gli occhi suoi da mercé* (Rime, CLXXXIII).

*A lasso! che fia,* vagyis **mi lesz, ha majd bennem vagy végzetemben | oly bűn foganna, hogy miatta átáll | rám szánakozva nézni**<sup>19</sup> főmondat előtt két olyan SE-vel bevezetett párhuzamos mellékmondat áll, amely voltaképp okot tartalmaz: MINTHOGY<sup>20</sup> is elfogadható volna értelmileg; nyilván versszerkezetileg sokkal jobb a HA:

**Ha ő halálra tud gyötörni engem | tekintetével s óvó, bölcs szavával, | s ha Amor döntő rendelése által | mosolygó ajka oly nagy úr felettem, | mi lesz stb.** A CCXXIV. szonett magyar fordítása pontosan megfelel a fenti szerkezeti képletnek: a szonett nem más, mint SE kezdetű feltételes (esetleg okhatározó

<sup>18</sup> Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 268–270.

<sup>19</sup> Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 245. Simon Gyula fordítása.

<sup>20</sup> Gyakran kezdődhet valamely mellékmondat SE-vel, anélkül, hogy feltételt tartalmazna. Nem ritka ilyenkor az okhatározó értelem. L. Herczeg Gyula: *Olasz letró nyelvtan*, i. m. 415–417.



tartalmú) mellékmondatok sora, amelyet tömören zár le az egysoros főmondat. a tizenegyedik sorban: *tiéd, Hölgyem, a bűn, enyém a bánat.*

*Ha hűség öl vagy szív, igaz s gyanúlan,  
édes elbágyadás és tiszta vágyás,  
nemes tűzben fogant tisztos sóvárgás,  
hosszú bolyongás a vak labirintban,*

*ha titkos, vágy öl, homlokunkra írtan,*

.....

*ha arcon sápadás s violaszín van,*

*ha öl: magunknál mást jobban szeretni,  
avagy hogy örök gyász és könny kíséretet  
s gyötrelem éltet, harag s kín eláraszt,*

*ha távol égni s közel dermedezni  
okoza azt, hogy elpusztulna híved:  
tiéd, Hölgyem, a bűn, enyém a bánat.<sup>21</sup>*

Minden eredeti strófában két SE kezdetű mellékmondat van; ezt a szerkezetet a fordító nem követi egészen pontosan; az elsőben és a harmadikban csak egy HA-t tesz ki.<sup>22</sup> (Az utolsó, negyedik szakaszban az olasz eredeti is egy SE kezdetű feltételes mondatot tartalmaz.) A magyar szövegben minden feltételes mondat iges: *Ha hűség öl, ha titkos vágy öl, ha öl: magunknál mást jobban szeretni*; az olasz eredetiben a feltételes mondatok nem befejezettek; azt is lehetne mondani, hogy főnevek hosszú sora követi egymást az utolsó előtti sorig; abban található a tizenegy főnév állítmánya, egy névszói állítmány: *son le cagion ch'amando i' mi distempre: | vostro, donna, il peccato, e mio fia 'l danno.*

Az előzmények pedig ezek: *S'una fede amorosa, un cor non finto, | un languir dolce, un desiar cortese; | s'oneste voglie in gentil foco accese, | un lungo error in cieco laberinto; | se ne la fronte ogni penser depinto | od in voci interrotte a pena intese, | or da paura or da vergogna offese; | s'un pallor di viola e d'amor tinto; | s'aver altrui più caro che sè stesso; | se sospirare e lagrimar mai sempre, | pascendosi di duol, d'ira e d'affanno; | s'arder da lunge et agghiacciar da' presso | son le cagion stb.*

<sup>21</sup> *Francesco Petrarca daloskönyve*, i. m. 292. Szedő Dénes fordítása.

<sup>22</sup> Más költemény magyar fordításában is észrevehető az eredetitől való eltérés éppen a ritmikus tagokban. A híres CXLV. szonettben az első két négysoros szakaszban kétszer-kétszer fordul elő a *pommi*, vagyis *tégy le*; a harmadik és negyedik háromsoros strófában pedig ugyanez a szó egyszer-egyszer, vagyis összesen hatszor, minden alkalommal a sor elején. A *pommi* után értelemszerűen helyhatározó vagy helyhatározói mondat áll: *Pommi ove 'l sole uccide i fiori e l'erba | o dove vince in lui il ghiaccio e la neve, | pommi ov'è il carro suo temprato e leve | et ov'è chi ce 'l rende o chi ce 'l serba; | pommi in umil fortuna od in superba, | al dolce aere sereno, al fosco e greve; | pommi a la notte, al di lungo ed al breve, | a la matura etate od a l'acerba; | pommi in cielo od in terra od in abisso, | in alto poggio, in valle ima e palustre, | libero spirto od a' suoi membri affisso; | pommi con fama oscura o con illustre: | sarò qual fui, vivrò com'io son visso, | continuando il mio sospirar trillustre* (Rime CXLV). Simon Gyula *vihetsz*-szel fordította a *pommi*-t, de az első strófában csak egyszer használta; a másodikban a harmadik sorból a negyedikbe helyezte át, s ott második szóként alkalmazta (első helyett); végül a harmadik és negyedik strófából teljesen elhagyta. A ritmus és a szimmetria megváltozott és ezáltal megváltozott a szonett kifejező értéke, jellege is. (*Francesco Petrarca daloskönyve* i. m. 207).

#### 4. Összefoglalás

Az imént idézett példa szolgáljon kiindulópontul. Amikor a főmondatot megelőző mellékmondatok kétségtelen párhuzamosságát megállapíthatjuk (és szimmetriát, ritmust, paralelizmust tartalmazott több más idézett példa), nyilvánvaló az oldottság, a felsorolás, továbbá a szerkezeti bonyolultság kerülése. Figyeljük meg, hogy a SE kezdetű tagmondatokhoz nem járul mellékmondat, bár ugyanakkor *accese*, *depinto*, *interrotte*, *intese*, *offese*, *tinto*, vagyis hat participio passato található; továbbá a *pascendosì di duol*, *d'ira* e *d'affanno*, hármas lüktetésű azonos alanyú határozói igeneves szerkezet is. Mindamellet az igeneves szintagmák rendkívül egyszerűek; a participio passatóktól a mondatrövidítő szerepet el is lehet vitatni, hiszen kivétel nélkül jelzőként főnevekhez járulnak: *voglie . . . accese*; *penser depinto*; *voci interrotte a pena intese*; (*voci*) *offese*; *pallor . . . tinta*.

Úgy gondoljuk, igazoltuk a nagy mondatok viszonylag szerény mértékű alkalmazását; láthattuk azok jellegét is, azt, hogy alapvetően mellérendelésen, ellentétben, párhuzamosságokon, esetleg hasonlító mellékmondatokon alapulnak. Petrarca versmondatainak túlnyomó többsége mégsem nagy mondat, hanem egyszerű mondat. Világos, áttekinthető felépítésük a közbeszéd nyugodtságát, természetességét tükrözi még a nyilván tartalmi okoknál fogva patetikusnak, irodalminak tartott nagylélekzetű *canzonék*ban is. A híres *Itáliám, kár rádolvadni gyarló* . . . kezdetű 123 soros *canzone*ban egyenesen meglep a rövid mondatok hosszú sora és az, hogy a költő nem igyekezett szimmetriákat, ritmust létrehozni. A *commiato* előtti, utolsó verssor méltóságteljes, rövid mondatai mintegy alapvetően jellemzik a petrarcai mondatfűzés lényegét:

*Signori mirate come 'l tempo vola, | e sì come la vita | fugge, e la morte n'è sovra le spalle. | Urak, vigyázzatok: repül az idő s ahogy az élet elszáll, a halál hátunk mögött van. Voi siete or qui : pensate a la partita ; | ch'è l'alma ignuda e sola | conven ch'arrive a quel dubbioso calle. | Most még éltek; de gondoljatok a távozásra, hisz a lélek pörén és egyedül lép a kétséges útra. Al passar questa valle, | piacciavi porre giù l'odio e lo sdegno, | venti contrari a la vita serena ; | e quel che 'n altrui pena | tempo si spende, in qualche atto più degno, | o di mano o d'ingegno, | in qualche bella lode, | in qualche onesto studio si converta : | A siralomvölgyből való távozáskor hagyjátok a gyűlöletet és a haragot, a kiegyensúlyozott élet ellen támadó (rossz) szeleket; és azt az időt, amelyet mások gyötrésére fordítottok, szenteljétek kézműves vagy szellemi munkának, valamilyen dicséretes cselekedetnek, valamilyen tisztességes szándéknak. Così qua giù si gode, | e la strada del ciel si trova aperta. Így itt lent (a földön) öröm lesz és az égbe vezető út megnyílik.<sup>23</sup> (Rime, CXXVIII).*

Számtalan mondatot idézhetünk az egyszerűsége. A szonettek nagyobb részében kevés szavú, alanyt, állítmányt és tárgyat, esetleg határozót vagy határozókat tartalmazó rövid főmondatok követik egymást, mindegyik egy-egy cselekményt fejez ki. CHE, SE, QUANDO, TALCHÉ kezdetű igen kevés számú mellékmondat egészítheti ki a főmondatokat, de többnyire a főmondatok

<sup>23</sup> Uo. 183. Nem tudtuk felhasználni Rónai Mihály András egyébként szépen csengő fordítását, mert túlságosan szabadon fordított, s több olyan szó fordul elő a fordításban, amely nincs az eredeti szövegben.

bővítő mellékmondatok nélkül állnak. Az elmondottakat talán legszebben igazolja a *Felejtéssel rakott hajóm merészen*. .<sup>24</sup> című híres CLXXXIX szonett. Az első cselekmény olyan mondatban áll, amelyben a jelzős alanyon kívül és a mozgást, helyváltoztatást kifejező állítmányon kívül két helyhatározó és két időhatározó található, de mellékmondat vagy mondatrövidítő igeneves szerkezet nincsen: *Passa la nave mia colma d'oblio | per aspro mare, a mezza notte, il verno, | infra Scilla e Cariddi*. A következő mondat még egyszerűbb: egy helyben létet jelző állítmányon és kettős alanyon kívül egyetlen helyhatározó olvasható: *et al governo | siede 'l signore, anzi 'l nimico mio*; a harmadik mondat már összetett mondat, egy főmondatot CHE kezdetű jelzői mellékmondat egészít ki; a főmondatnak copula-állítmánya elmaradt, ez tehát hiányos mondat: *a ciascun remo un penser pronto e rio | che la tempesta e l'fin par ch'abbi a scherno*; A negyedik mondat állítmány konkrét cselekményt fejez ki; itt tárgy is van, az alanyt főnévi jelzők bővítik: *la vela rompe un vento umido eterno, | di sospir, di speranza e di disio*. Az ötödik összetett mondat főmondatához CHE kezdetű jelzői mellékmondat járul; a főmondatban kettős alany és kettős állítmány áll és még egy tárgy: *pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni | bagna e rallenta le già stanche sarte, | che son d'error con ignoranzia attorto*. A tárgyhöz kapcsolódott a jelzői mellékmondat. Az utolsó előtti mondat rövid főmondat mozgást jelentő állítmánnyal és jelzős alannal: *Celansi i duomiei dolci usati segni*. Az utolsó mondat ismét összetett; a főmondat az alanyon és állítmányon kívül egy helyhatározót tartalmaz; a következőményes, a *TAL CHE* kezdetű mellékmondat alanyon és állítmányon kívül egy ún. állandó határozót foglal magába: *morta fra l'onde è la ragion e l'arte :| tal ch'i' 'ncomincio a disperar del porto*.

A tizennégysoros szonettben mindössze három rövid mellékmondat található (CHE és TALCHÉ kötőszóval); mondatrövidítő igeneves szerkezet pedig egyáltalában nincs. A főmondatok megformálása is lineáris: kevés bővítmény egészíti ki a predikatív szintagmát; a bővítményeket pedig nem nyújtják meg hozzájuk csatlakozó, belőlük kiinduló további szerkezetek.

R. Sabbadini és P. de Nolhac<sup>25</sup> alapvető művei után és azok útmutatásai alapján nagy értékű mikrofilológiai kutatást végez napjainkban is pl. P. G. Ricci, G. Martellotti, de főként G. Billanovich annak felderítésére, milyen klasszikus szerzőket ismert Petrarca, mikor, milyen kódex került a birtokába, mikor idéz először meghatározott klasszikus szerzőt. Petrarca mondat szerkezetei és a klasszikusok ismerete közt azonban nagyon nehéz kapcsolatot találni; megítélésünk szerint Petrarca mondatstílusa abba az áramlatba tartozik, amelyet mi korábbi kutatásaink alapján az olasz irodalom kezdetein kialakult rövidmondatos stílus és a boccacciói latinizálónak nevezett alárendeléses mondatalkotás közt helyeztünk el,<sup>26</sup> és amelyet az oldott szerkesztés, a párhuzamosságra, szimmetriára, felsorolásra való törekvés jellemez. Ennek a stílusnak nyomai már megtalálhatók Dante egyes prózai műveiben; maga a stilisztikai el-

<sup>24</sup> Francesco Petrarca daloskönyve, i. m. 251. Szabolcsi Éva fordítása.

<sup>25</sup> R. Sabbadini: *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, I. 1905; II. 1914. P. de Nolhac: *Pétrarque et l'Humanisme*, Párizs, 1907. A kutató munka világos összefoglalása olvasható U. Bosco: *Il Petrarca e l'umanesimo filologico. Saggi sull'umanesimo italiano*. Firenze, Le Monnier, 1970. 171–216.

<sup>26</sup> G. Herczeg: *La struttura del periodo nella prosa della 'Vita Nuova'*. *Saggi linguistici e stilistici*. Firenze, Olshki, 1972. 7–26.

járás minden bizonnyal kapcsolatba hozható a bolognai jogászártelmiség oklevéladása gyakorlatával, ill. azokkal az előírásokkal, amelyeket a világos, áttekinthető és szabatos oklevélformulák kellékeiként határoztak meg.<sup>27</sup> Petrarca barátja, Boccaccio főként a *Dekameron*-ban szakít ezzel a szerkezeti megoldással; a mellékmondatok megszorításával, a mondathelyettesítő igenevek nagyszámú alkalmazásával majd századokra érvényes új stílust fog teremteni. Azonban Petrarca helye a mondatstilisztika szempontjából egy megelőző korszakban vagy áramlatban van.

<sup>27</sup> Bónis Ferenc: *A jogtudó értelmiség a középkori Nyugat- és Közép-Európában. Ért. a tört. tud. köréből*, 63. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972. főként 14—30.

## Filarete

KOLTAY-KASTNER JENŐ

A XV. századi humanizmusban az antik irodalom újraébresztése mellett a régi római építészet felelevenítése játszott főszerepet. A középkorban sem ismeretlen, de ott gyökerét vesztett császárkori Vitruvius Pollius előlép a feledés homályából, és a firenzei Leon Battista Alberti tudós humanista, az építészetnek általa előadott tanát a maga korának szellemébe ültette át kézirati másolatokban már jóval első, 1485-i megjelenése előtt elterjedt latin nyelvű munkájában. A *De Re aedificatoria* nyomtatását azonban jó húsz évvel megelőzte egy gyakorlati építész, Antonio Averulino, művésznevén Filarete népszerűsítő hangon írott olasz nyelvű munkája, a *Trattato di Architettura*.<sup>1</sup>

I. Antonio Averulino 1400-ban született Firenzében. Aranyművesként kezdte pályáját és Lorenzo Ghiberti műhelyében tanulta meg a bronzöntésnek és feldolgozásának művészetét. Így szerzett hírének köszönhetette, hogy IV. Jenő pápa Simone Donatóval és még mások társaságában a Szent Péter bazilika bronzkapujának elkészítésére adott neki megbízást. 1433-tól 1448-ig főleg ez a munka foglalta el őt Rómában. A bronzkapun rá eső feladat elvégzése után azonban valami titokzatos ügy miatt, melyre az öngazolás szándékával ismételten célzó építészeti munkájában, onnan távoznia kellett.<sup>2</sup> 1449 és 51 között Averulino Észak-Olaszországban jár és hosszabb ideig tartózkodik Velencében, míg Piero Medici ajánlására Francesco Sforza nem fogadja őt szolgálatába. Mint építész és mérnöke javításokat végez a Viscontiak régi palotáján, azután a bergamói katedrális, majd a milánói Ospedale Maggiore tervezésére és építésének vezetésére nyer megbízást (1456—1465).

<sup>1</sup> Filaretére is érvényes Kardos Tibor Leonardo da Vincivel (l. *Válogatott írások*. Budapest, 1953. előszó) kapcsolatos megállapítása, hogy a reneszánsz korában „művészet és technika közel állottak egymáshoz és nem volt speciális technikai oktatás. . . , a művészek társadalmi hovatartozásukat illetőleg túlnyomóan iparos, plebejus származású emberek voltak (13.). — Cesare Luparini, *La mente di Leonardo da Vinci* c. munkájában kiemeli (Firenze, 1953), hogy „az archeológiai ízlés és kutatás igen nagy ösztönzést adott, főként az építészet terén, a XV. sz. ban beállt fordulatnak”, mert „egy bizonyos művészeti humanizmust, illetve filológiát hívott életre.” Id. Kardos Tibor: *Reneszánsz tanulmányok*. Budapest, 437.

Filarete művét a következő legjobb kiadásban használom: *Treatise on Architecture, being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete*. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven—London, Yale University Press, 1965. I. köt. Előszó és angol fordítás, II. köt. az eredeti szöveg facsimile kiadása, melyet r(ecto) és v(erso) lapszám megjelöléssel idézek; a belőle vett fordítások az én munkám. Tanulmányom elkészülte után jelent meg Milanóban (ed. Polifilo) a mű első olaszországi teljes kiadása A. M. Finoli és L. Grassi gondozásában. I—II. köt. 1972.

<sup>2</sup> IV. knyv. 25 v; XIV. knyv. 102 r; Spencer, I. köt. 178. l. 4. jgyz; XXB. knyv. 188 r.

Itt szoros barátságot tart Francesco Filelfóval (1398–1481), a fejedelem kitűnő udvari humanista poétájával, akit még Firenzéből ismert, mikor ott 1429 és 34 közt az egyetemen adott elő. Most *Sforzeide* címen írt róla dicsőítő költeményt ugyanakkor, mikor Filarete Sforzinda néven egy város építésével szerette volna hírét megörökíteni, és erről szóló 25 könyvből álló munkáját ajánlotta neki. A helyi és már korábban Milanóban dolgozó építészekkel való egyetértés hiánya miatt azonban lemondott állásáról. Az utolsó okmány, mit ottani működéséről ismerünk a nagykórház építési munkáiért járó maradék összeg kifizetésének a nyugtája 1465. szeptember 15-i dátummal.<sup>3</sup> Cosimo Medicinek és Francesco Sforzának szinte egyidejű halála megfosztja őt pártfogótól. Talán reménykedett, hogy visszatérhet Rómába, vagy Firenzébe, ahol Pietro lépett apja örökébe, de ezek az utak úgy látszik el maradtak zárva előle. Talán ez a magyarázata annak, hogy Filelfo, aki mint Chrisoloras tanítványa hosszabb időt töltött fiatal korában Görögországban, és onnan annak leányával mint feleségével tért haza, még az év július 30-án ajánló levelet írt részére Georgios Amoirukios Konstantinápolyban élő görög orvoshoz. Nem lehetetlen, hogy a hódító II. Mohamet török szultánnál gondolt elhelyezkedésre találhatni, aki már olasz művészeket alkalmazott udvarában.<sup>4</sup> Ez évszámtól kezdve Filaretének nyomát veszítjük. Halálának időpontját sem ismerjük.

A *Sforzinda* írását, mely mellett csak egy Földmívelésről szólót tervezett vagy részben meg is valósított,<sup>5</sup> 1460-ban kezdte el és 1464 közepén fejezte be.<sup>6</sup> A Francesco Sforzának még életében ajánlott munkát, Milánóból való távozása előtt lemásoltatta és egykori jóakarójának, Pietro Medicinek küldte meg neki szóló új dedikációval. Ezek közül azonban egyik sem maradt fenn, viszont mindektől készült közel egykorú másolat. A Sforzának ajánlott a milánói Ambrosiana könyvtár Trivulziano-kódexében vált ismeretessé, de a második világháborúban megsemmisült s csak egy későbbi csonka példány őrzi emlékét.<sup>7</sup> A Pietro Medicinek ajánlott példány másolatát a firenzei Nemzeti Könyvtár őrzi (Codex Magliabecchianus, II., IV. 140). Mint legrégebb és legmegbízhatóbb szöveg először Oettingen német szöveggel és magyarázatokkal összekötött szemelvényes kiadásában 1890-ben látott nyomdafestéket,<sup>8</sup> és szolgált John

<sup>3</sup> Peter Tigler: *Die Architekturstheorie des Filarete*. Berlin (W. Gruyter), 1963. 5. — Egyéb forrásaim: Michele Lazzaroni — Antonio Muñoz: *Filarete scrittore ed architetto del sec. XV*. Roma 1908. — Renato Fusco: *Il codice dell'Architettura. Antologia dei Trattatisti*. Napoli, 1968. — Antonio Averlino Filarete, *Traktat über die Baukunst nebst seine Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*. Zum ersten male herausgegeben und bearbeitet von dr. Wolfgang von Oettingen, Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Marburg. Wien, 1890.

<sup>4</sup> L. J. Karabacek: *Abendländische Künstler zu Konstantinopel am Hofe Mohameds II. des Erobers*. Denkschriften der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse 62. Bd. I. Abh. — F. Babinger: *Maometto II. il conquistatore e l'Italia*. Rivista Storica. Italiana LIII. köt. (1951) 499–501. — Tigler: i. m. (6. l. 16. jgyz.)

<sup>5</sup> A *Trattato di Architettura*-ban ismételtlen említi, pl. XIX. knyv. 153 v., — XXI. knyv. 173 r.

<sup>6</sup> J. R. Spencer következtet e határkövekre. Maga Filarete csak egyetlen adatot szolgált hozzá azzal, hogy Cosimo Mediciről, aki 1464 augusztusában halt meg, még mint előről emlékezik meg az utolsó, XXV. knyv. elején, viszont a megelőző knyv. explicitjét „január 31-ében” jelöli meg. Mivel könyvében szól Giovanni Medici haláláról (1463 november), ez a dátum csak 1464-re vonatkozhat. L. Spencer: i. m. I. köt. 318. l. jgyz.

<sup>7</sup> „Codex Palatinus”. Firenze, Bibl. Nazionale E. B. 15. 7. V. 372.

<sup>8</sup> A magliabecchiano-kódexet először Wolfgang v. Oettingen dolgozta fel tudományosan. A fennmaradt kódexek listáját is ő állította össze először, mit Fusco és Spencer kiegészítettek.

R. Spencer kritikai igényekkel fellépő facsimilejének eredetijéül is. A jelzett két törzshöz tartoznak a XV. század utolsó negyedének és a XVI. század elejének, Filaretos ismeretének fénykorában, készült olasz nyelvű másolatok. A mű elterjedését azonban nagyban előmozdította Antonio Bonfininek Mátyás királyunk részére készített és neki ajánlott latin fordítása.<sup>9</sup>

Mikor ez az ascolii születésű tanárember Racanatiból Retzben Mátyáshoz érkezik (1486), majd meghívására két évvel később mint történetírója Budán megtelepszik, a halála (1490) felé közeledő király már végrehajtotta nagy építkezéseit és könyvtárában Leon Battista Alberti *De re aedificatoria*-jának két példányban való jelenléte<sup>10</sup> az építészet elvi és korában aktuális problémái iránti nagy érdeklődését tanúsítja. Bonfini ajánlása politikai és katonai nagyságának dicsőítése után ily érdemeinek kiemelésével vezeti be annak magyarázatát, miért vállalta szívesen felkérésére ezt a humanista stílusművészet fitogtatására nem épp alkalmas és a magyar történet megírására kapott megbízástól idegen feladat elvégzését:

„Más dolgok is hozzájárulnak — írja — melyek Felségedet nem kevésbé teszik híressé, és nyilvánvalóan tanúsítják, hogy Corvinus és római császár is vagy egyben. Gyönyörködsz ugyanis a szép épületekben és kiválóképpen azokban, amelyek az ókorral vetekednek. Mikor olvasgatod, hogy Sulla, Lucullus és Agrippa, továbbá Augustus Corvinus, Messala és még sok római esztelen építkezéseket végeztek, hogy azok nagyszerűségüket hirdessék, Te azonban, győzhetetlen Fejedelem, okosan és nyugodt lélekkel nem hagyod, hogy az építkezések fényében felülmúljanak, hanem ismét napfényre hoztad az ősi építészetet, és kiváltképpen ez idő szerint, amikor a mindkét<sup>11</sup> császárral való rövid fegyvernyugvás tart, nehogy úgy tűnj, mint aki terméketlen nyugalomban tétlenkedik — mikor Téged senki nem látott büntetlenül nyugalomban élni<sup>12</sup> — a városépítő művészet tanulmányozására fordítottad elmédet. És bárha a háború és béke idején a művészetektől, amelyeket talán soha nem vizsgáltál meg tüzetesen, gondoktól fáradt lelked csodálatos módon megújíthat, mivel látszik rajta, hogy az építészettel soha nem hagyott fel egészen,<sup>13</sup> most mégis leginkább azokkal az építkezésekkel törődik, amelyek az antikvitással fognak vetekedni, nehogy úgy tűnjék, hogy azok bármely dologban késedelmet szenvedtek. Megvizsgálod a szoboröntőket, szobrászokat és festőket, s megparancsolod, hogy mindenünnen a legjobbak jöjjenek hozzád. Mindenfelől egybegyűlnek a műkertészek és belsőépítészek. Kőbányákhoz és aranybányákhoz egyaránt értőket keresel. Mindenütt faragják a márványt, hogy a legnagyobb építkezéseknek eleget tegyenek. Pannóniát, a barbárok egykori területét és mindenfelől odaözönlő nemzetek játékszerét, melyben (kietlen) vidéke-

<sup>9</sup> *Antonii Averulini florentini De Architettura libri XXV ex italico idiomate ab Antonio Bonfinio Asculano latine redditi, ad Mattiam Corvinum Hungariae Regem. Venezia. Bibl. Naz. S. Marco (Marciana), MS. 2796, régi lelt. sz. Mss. lat. 8. Nm. 2. — Mikrofilm Budapest, Széchenyi Könyvt. F. M. 1489.*

<sup>10</sup> Az Attavante által illusztrált Corvina-kódexet az olmtüzi káptalani könyvtár őrzi. A budai könyvműhelyben készült kézirat a modenai Bibl. Estense tulajdona (Cod. Lat. 419.) L. Balogh Jolán, *A művészet Mátyás király udvarában I—II.* Budapest, Akad. kiadó, 1966. II. köt. 4—5 tábla. Mindkettőt az 1485—90 időközből keltezi. — Mátyás király aktív irányító szerepét építkezéseiben Kardos Tibor tárgyalja *Mátyás király és a humanizmus c. tanulmányában.* Mátyás emlékkönyv (Budapest, é. n.) II. köt. 54 kk.

<sup>11</sup> III. Frigyes és fia, Miksa római király.

<sup>12</sup> Kardos T. Averulinus Tractatusából két metszetet közöl, Mátyás-emlékkönyv 40, 43.

<sup>13</sup> L. a „Mátyás és az építészet” fejezetet Balogh J.: i. m. 667 kk.

ken és a pusztulás nyomain kívül csaknem semmit sem lehetett látni, oly sok ragyogó épülettel díszítetted, úgyhogy azokat inkább az örökkévalóság, semmint a múlt idő értékítéletére emelteknek kell tekinteni. Midőn Visegrádnál vidéki váradat építetted, mely mellett a Duna folyik, azt oly bőséggel láttad el nagy kényelemmel, hogy a lucullusi villát felülmúlni látszik. Itt el van különítve a király és királyné lakosztálya. Az ebédlő és háló helyiségeket nap-pal meg éjjel folyosók kötik össze. A gyönyörű ebédlők díszes kazettás-meny-nyezetektől ragyognak. Ezekhez járulnak az aranyozott oszlopcsarnokok és felettébb lakályos szobák, nagy költséggel készített márványkutak, nagyon büszke rácsos ablakok, kellemes labdázó termek, a királyi kincstár jól meg-erősített kamrái, továbbá magas márványkutakkal díszített udvarok. Kertek sem hiányoznak, violákkal illatozó fedetlen oszlopsorok; mindenfelé viruló puszpángfákkal nyájas sétányok. Mindehhez hűvös és meleg cellák, továbbá alulról fűtött fürdő és uszoda a kenőhelyiséggel. Jó néhány szobácska akad függönyös ablakkal, s nehogy a vallás csorbát szenvedjen, igen díszes kápolna. Több helyütt márványból készült aranyozott kilátók vannak, ahonnan mesz-szire el lehet látni. A kettős királyi lakosztályon belül a villa oldalszárnyán a női lakosztályok vannak elhelyezve. A szobácskák aranytól gazdagon ragyognak. A kertekben a viruló tisztások akkora tágas térrel terülnek el, hogy tanácstermeknek is beillenek. Nem kevésbé vonzzák a szemlélőt a zöldellő csatornák halastavak, medencék, testgyakorló tér s a Duna-part hosszában messze elnyúló lóversenypályák. Azonban mindez nem Visegrádon, hanem sokkal inkább Budán és sok más helyen látható. Hogy mi található még pompá-sabban a budai várban, aligha tudnám könnyen elmondani, vagy hogy hol van több belső udvar, területén szabadon álló gyönyörű mívű kút. A teret tágas oszlopcsarnok övezi és fölötte a keringőt a tizenkét égőv jelei díszítik. Amott könyvtárat helyeztél el, ahol nemcsak bármely tudományág könyvét, hanem a csillagokat és csillagképeket is szemlélni lehet. Növeli mindennek báját az alant terülő mező messzi terjedő tágas látványa. Mellőzöm a királyi kerteket, kerti lakokat és kertet ékesítő alkotásokat. Nem szőlok az előudvarban álló Hercules-szobrokról, sem az ércből nagy művészettel kimunkált ajtószárnyak-ról. Ha mindezeket előszámlálnám, esetleg olyan színben tűnnék, mint aki Felségednek hízeleg s inkább az antikvitásból merítenék, mintsem az igazat írom meg, melyet letagadni amúgy is lehetetlen. A bécsi várban függőkerteket létesítettél, s azokat oszlopsorral szegélyezted.

Mit fogsz mondani e könyv láttán, melynek latinra fordítását kívántad tőlem? Vajon a hidak tervrajzát nézve<sup>14</sup> nem azonnal Traianus példájára egy Dunán átívelő márványhídra és Pannoniában több város felépítésére gondol-tál-e?<sup>15</sup> Miért említsem a rettentő költséggel nevedben épített templomokat?

<sup>14</sup> A XIII. könyv hídabrázolásait.

<sup>15</sup> „... Quid dixeris...”; viszont mintegy öt évvel később Annalesekben arról emlékszik, hogy „Trajanus császár példáján felbuzdulva, ki Szendrő közelében a Dunán át márványhidat építtetett, melynek több pillére még most is fennáll, dunai híd készítését tervezte; ha tovább él, talán meg is valósította volna”. S hozzáteszi: „Növelte e kedvtelését az építészetről írt mű, melyet Bonfini Antal három hónap alatt fordított le anyanyelvéből latinra”. Heltai Gáspár krónikájában (1575) is két híd építésének tervéről vél tudni. — Szerinte Mátyás egyrészt „abban törte a fejét, hogy Traianus császár módjára kőhidat csináltatna a Dunán”, de másrészt „azt is megjegyezte vala, hogy Zsigmond király és császár szándékát megvalósítva a budai várat



Beszélnék helyettem eleget a székesfehérvári és budai bazilikák, melyekért a szent királyok árnyait véljük naponta hálát adni Felségednek, és bevallják, hogy jótéteményeidért hálára vannak kötelezve. A Duna mellett oly tágas kerteket építtettél, oly tartós gáttal, hogy az árnak ellenállnak. Ki ne ismerné el, ha tekintetbe vesszük a helyet és időt, hogy ez a római császárok építkezési vakmerőségének tetszik? Mivel így valamennyi hasznos művészetet gyakorolod, s legfőképpen az építészetet, melyről, úgy véljük, egyetlen dolog sem tartozik szorosabban a fejedelem méltóságához, továbbá Bandinus, ez a tehetségének bámulatos ügyességével megnyerő s isteni szellemednek hódoló ember a minap elhozta Felségednek Antonius Averulinus firenzei polgárnak Az Építészetről írott csodálatos művét, talán ezek a dolgok arra indítottak, hogy úgy véljed, gondoskodnod kell, hogy minél előbb anyanyelvéről latinra fordíttassék, mert benne a római antikvitással való versenyzés nagy gazdagságára bukkantál és Felséged a részarányosság minden szabályát és mindenféle épület szerkezetét megtalálja. Ha pedig a fordításban, hogy a mű ne veszítsen értékéből, latin szavakat használok, nézze el Felséged nekem jóindulatúan, mert ugyanúgy tekintettel vagyok a tudósokra mint a tudományban járatlanokra, ugyanúgy vigyázok Felséged méltóságára, mint saját nevemre. Ezért a fordításban azt az eljárást követem, hogy törekszem úgy a közérthetőségnek, mint a jó latinságnak eleget tenni. Mert ha a szigorú, vagy inkább irigykedő bíráló nem akarna jóindulatot tanúsítani irántam, jó szándékomat méltányolnia kell. Gyakran jusson Felséged eszébe, amit olykor nyilvánosan szokott mondogatni: A szerénység a derék embert gyávává, a vakmerőség a gonoszt bátorrá teszi.”<sup>16</sup>

Az igen szép kiállítású Corvin-kódex, mely Bonfini fordítását tartalmazza, 1489-ben a Mátyás alapította budai könyvmásoló és illusztráló műhelyben készült.<sup>17</sup> A király halála után azt Gioacchino Torriani domokos rendfőnök a rend velencei San Giovanni e Paolo kolostorának szerezte meg, amelynek könyvtárában ugyanolyan könnyen volt hozzáférhető, mint az olasz nyelvű Sforza-kódex az Ambrosianában vagy a Piero Medicinek dedikált a firenzei Laurenzianában. XV. századi másolatainak száma az olasz nyelvűekével vetekedik.

széles kőhíddal köti össze” a túloldalon építendő erős várral, mi valóban nem lett volna távol a Filarete elképzelésétől. — Minden alapot nélkülöz egy XV. századi kéziratos bolognai krónika ama híradása, hogy e város építészével, Aristotele Fioravantéval Mátyás építtetett volna két kőhidat, mikor meghívására 1458-ban hosszabb, 1467-ben pedig rövidebb ideig tartózkodott és működött Budán. — Bonfini, *Mátyás király. Tíz könyv a Magyar Történetből*. Latinból fordította Geréb László, a Bevezetést és jegyzeteket írta Kardos Tibor, Budapest (Magyar Helikon) 1959. IV. decas, 7. knyv 302—303.; Balogh J.: i. m. I. köt. 151—52, 495.; Horváth Henrik: *A Mátyáskori Magyar Művészet*. Mátyás király-émlékkönyv, II. köt. 155.

<sup>16</sup> A Bonfini-előszóból részletet közölt 1802-ben J. Morelli: *Biblioteca Tom. I. Brassani, 1802, Manuscripta graeca et latina*, 405 kk. majd Oettingen: i. m. 1890-ben. A teljes szöveg Abel Jenő: *Analecta Nova* c. kötetében olvasható, Budapest, 1903. 52—58. — A fordításért, valamint az olasz eredeti faksimiléjének a Bonfini-fordítás mikrofilmjével való összehasonlítás munkájában való közreműködésért dr. Merényi László egyetemi adjunktusnak tartozom köszönettel.

<sup>17</sup> Fitz József: *Mátyás király a könyvbarát*. Mátyás k. Emlékkönyv, II. köt. 230. — A kérdésre és a kódex illusztrálójának személyére vonatkozólag I. Gárdonyi Klára: *Rapporti fra la biblioteca di Mattia Corvino e Venezia* Firenze (Estratto da „Venezia e Ungheria nel Rinascimento” (Olschi, 1973); ua. *A Corvinák írása és művészi dísz*. Bibliotheca Corviniana, i. m. 73 kk.; Balogh J.: *A budai miniátormásolók c. összegezését* i. m. 530 kk. ll.; Csapodi Csaba, *A Corvina könyvtár története és állománya*. Budapest, 1973.

Francesco Colonna ott ismerkedhetett meg a Corvina e szépen illusztrált, mintegy százötven ábrával díszített kódexével, mely *Polifilo-jára* hatott.<sup>18</sup>

Bonfini sietett Mátyás megbízásának mihamarabb megfelelni. Történeti munkájában, magáról harmadik személyben beszélve, közli, hogy a munkát három hónap alatt be is végezte: „Addebat animum architectura, quam tribus sane mensibus Antonius Bonfinius in latinum e materna lingua traduxerat.”<sup>19</sup> Mikor Mátyás utóda, II. Ulászló őt nemesi rangra emelte, az 1492. október 10-én kelt oklevélben az általa Retzben a királynak átadott görögből vett latin fordításai mellett Averulinus tolmácsolását is megemlíti: „Hermogenem, Herodianum, Phiostratumque e Greco in latinum transtulit, *Architecturam* et multa diversaque volumina edidit.”<sup>20</sup>

II. Ismeretes, hogy Bandini 1476 végén vagy 1477 elején érkezett Budára Ferrarából, hol a Mediciek diplomáciai megbízottja volt.<sup>21</sup> Bonfini őt inkább ügyességéért — „mira ingenii dexteritate suavissimus” —, semmint tudományáért dicséri. Nem is volt Bandininek az övéhez hasonló s az idézett Mátyásdedikációban is megnyilvánuló humanista képzettsége. Gazdag, irodalom és filozófia iránt érdeklődő dilettáns volt, akinek barátsága Ficinus számára szervező és propagatív hajlamai folytán volt értékes. Lorenzo Medici megbízásából ő rendezte meg a platóni akadémia első platonikus symposionját, egyébként azonban másodrendű szerepet játszott a firenzei udvar élénk szellemi életében. Ferrarát nehéz szívvel cserélte fel Budával mint Lorenzo Medici állandó képviselője Mátyásnál,<sup>22</sup> de azután ott Ficinus filozófiájának képviselésével és propagálásával oly irányító szerephez jutott, amely a nagy király haláláig ott marasztotta. Megtalálta a könyvtárban Trapesuntios Platón-ellenes munkáját,<sup>23</sup> de talán Bessarion helyreigazító válaszát is, melyet Vitéz János bizonyára ismert.<sup>23</sup> Janus Pannonius közvetlen érintkezésben állt Ficinussal, aki a Platón *Symposionjának* kommentárját megküldte neki ajánlólevél kíséretében. Három ízben — 1458-ban és 1465-ben kétszer — Firenzében tartózkodván személyesen megismerkedhetett vele. De a két főpap vezette 1471-i összeesküvés után Mátyás gyanakvása az Olaszországban tanult magyar humanisták iránt őt magát teszi meg az udvar neoplatonista törekvései központjává és Bandinit a Ficinussal és körével való kapcsolat ápolójának, gyarapítójának.

<sup>18</sup> Újabban előkerült a leningrádi könyvtárban a kódexnek egy ismeretlen másolata. M. A. Gukovszkij: *Neizvesztynaja rukopis Tractata ob architectura Antonio Averulino Filarete*. „Istorii ruskovo i zapednoevropejszkogo iskustva. Mateilij i isledovenija. Sbornik posjaszen 40. letiju dejatel nosti V. N. Lazareva. Moszkva, 1960. 243–252. — Id. Tigler: i. m. 14.

A Bonfini-fordításnak a velencei Marciana-ba került kódexét nálunk Schedius nyomán először Kemény József említi az „Új magyar Múzeum”-ban megjelent Bonfini-életrajzában. L. Abel Jenő: *Bonfini életrajzáról*. Egyet. Phil. Közl. 1880. 288–291. l. De magyarországi vizsgálatát voltaképp Tóth László cikke indította meg: *Antonio Sagredo levele Bonfini Averulinus-fordításának velencei kódexéről*. Magyar könyvszemle, Budapest, 1930. A jelzett érdekes levelet a Széchenyi-könyvtár kéziratára őrzi (Quatr. Ital. 50. sz.).

<sup>19</sup> Csontos János: *A velencei könyvtár hazai vonatkozású latin kódexei*, 1883. 181–82.

<sup>20</sup> Tóth László: *Analecta Bonfiniana. Bonfini címeres levele és a Bonfini-család leszármazása*. Turul, 1929. 48–60.

<sup>21</sup> L. 1476 okt. 12-i levelét Ferrarából. Huszti József: *Platonista törekvések Mátyás király udvarában*. Minerva III. évf. (1924) 203.

<sup>22</sup> *Comparatio Platonis et Aristotelis*, 1464.

<sup>23</sup> *De calumniatore Platonis*. Erről és a következőkre nézve l. Kardos Tibor: *A magyarországi humanizmus kora*. Budapest, 1955. IV–VI. fej. (Vitéz János és Janus Pannonius humanizmusa; A humanizmus szerepe Hunyadi Mátyás központosító politikájában; Humanista világnézet, materialista filozófia és természettudományos érdeklődés.)

Bandininek tulajdonítható, hogy Ficinus két fontos művét ajánlja Mátyásnak: leveleinek egyik kötetét és a *De vite coelitus comparanda*-t „A firenzei kör e rokonszenves dilettáns tagja a platonista érdeklődés elmélyülését eredményezte nemes propagandájával”, mondja róla Huszti József. Mátyás, aki őt levélben „familiaris meus”-nak nevezi, 1488-ban fontos követségbe küldi Rómába. Ekkor hozza magával Mátyás király számára Filaretos *Trattato di Architettura*-ját.

A keleti hermetizmus elemei is keveredtek a budai neoplatonizmusba. Galeotto szerint Mátyás Apuleiust, a mágus-volta miatt ellene indított pert és védekező iratát jól ismeri. Bandini közölte vele, hogy Ficinus Synesios könyvét fordítja az álomjóslásról és Jamblichosét az egyiptomiak és asszírok filozófiájáról, Brandolinus Lippus a király életének utolsó hónapjaiban írt orvosi munkájában e szavakat adja Mátyás szájába: „Mi nem vagyunk azok, akik akár Democritossal, akár Epikurosszal vagy pedig az egymással marakodó filozófusok csapatával egyetértenek, mikor Platón, sőt még annál is régebben Trismegistos kijelentették, hogy az Isten egy és örök, hogy ő teremtetten a világot és a természetnek ezt a gazdagságát.”<sup>24</sup>

III. E tények ismeretében az a gyanú ébredhet bennünk, hogy Bandini nemcsak építészeti munkát láthatott Averulinus munkájában, hanem felfedezte benne a mágiával, alkímiával társuló firenzei neoplatonizmus szellemét is. E gyanúkat megerősítette a napjainkban felvirágzott Filaretos-kutatás új iránya. Míg ugyanis ettől a regényes keretbe foglalt, irodalmi igényekkel fellépő népszerűsítő propagandairattól az építészeti ismereteknek Leon Battista Albertiéhez hasonló módszeres elméleti feldolgozását várták és a XVI. században megmerevedő antikvitás-követést követelték, a műkritika csak hiányok és kifogások alapján hozott ítéletet. Ezt tette már Vasari is a műről hangoztatott elvető ítéletével: „Nem mondható ésszerű dolognak, ha valaki olyasmire vállalkozik, amihez nem ért.”<sup>25</sup>

Ezt a szemléleti módot szakította meg L. Firpo,<sup>26</sup> mikor utópiaként értékelte a munkát. Utána Liliana Grassi a mű szociális tartalmára helyezte a főhangsúlyt,<sup>27</sup> R. De Fusco pedig emlékeztetett Vitruviusnak szinte a modern strukturalizmust előlegező kijelentésére: „cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo in sunt, quod significatur et quod significat”, és kiemeli, hogy Filaretos műve adekvát módon fejezi ki a Quattrocento szellemi világát.<sup>28</sup> Ebben rejlik irodalomtörténeti fontossága. Végül legújabbán Silvana Sinesi neoplatonista-alkimista elemeket fedez fel a *Trattato*

<sup>24</sup> Brassicanus híradására és Thuasne: *Djem sultan* (Paris, 1892) könyvére hivatkozva A. de Hevesy *La bibliothèque du Roi Mathias Corvin*. Paris, 1923. 7. l. írja: „A magyar király könyvtára bizonyára különlegesen el volt látva görög és keleti kéziratokkal. Összeköttetései a Balkánnal, Kelettel, sőt Egyiptommal megadott neki minden könnyebbséget, hogy gyűjteményét ama távoli országokban fellelhető kéziratokkal gazdagítsa”. 1489-ben követet küld az egyiptomi szultánhoz. — Századok, 1899. 874—75.; Balogh Jolán: i. m. I. köt. 672. — Kardos T. id. könyve 360. — Mátyás emlékkönyv II. 415—451. Szathmári László tanulmánya, *Asztrológia, alkémia és misztika Mátyás király udvarában*.

<sup>25</sup> Giorgio Vasari: *Vita de 'più eccellenti pittori, scultori e architetti*. I—XXV. köt. Milano, 1807—1815. IV. köt. (1808) 344—345.

<sup>26</sup> *La città ideale del Filarete*. Studi in memoria di Gioele Solari. Torino, 1954.

<sup>27</sup> *Un'utopia sociologica di Antonio Averlino, detto il Filarete*. Trascrizione integrale dell'inedito libro XVII. del Trattato di Architettura. Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Aslan. Milano, 1965.

<sup>28</sup> Fusco: i. m. 7.

di *Architettura* rejtett értelmének kibontakoztatásával, melyet regényes irodalmi megnyilvánulás miatt nem, vagy alig részesítettek figyelemben.<sup>29</sup>

Nem időszerűtlen tehát azzal foglalkoznunk, mi is volt tulajdonképpen az az olasz nyelvű kézirat, mit Bandini Mátyásnak hozott 1488-ban ajándékba, melyet Bonfini a következő évben latinra fordított és a budai könyvmásoló és festőműhely azonnal díszes köntösbe öltöztetett. Bonfini mentegetőzése, hogy fordításába [humanista] „latin”-t kever az eredeti népnyelv közvetlen stílusának visszaadásába oltva, minden homályossága mellett úgy értelmezendő, hogy a király, aki kétségtelenül tudott arról, hogy Lorenzo Medici a népnyelvű irodalmat becsben tartja, ő maga is hódol neki (*Nencia da Barberino, Caccia col falcone*), és Pulci *Morganteja*<sup>30</sup> nála ugyanolyan megbecsülésben részesül, mint Ficinus filozófiája, figyelmeztette őt, hogy ez esetben nem cicerói ékesszólást vár tőle, mégis ő a fejedelem dignitása és önmaga nevének megbecsülése érdekében valamilyes kompromisszumot keresett munkájában: „In qua quidem traductione, ne opus euilescat, si latinis aliquantum uocabulis inhaesero, patiatut quaequo aequo animo Vestra serenitas, me non minus doctorum quam imperitorum et vestrae dignitatis, ac mei nominis habere rationem. Ego autem in traducendo hoc utar temperamento, quo diluciditati simul et latinitati satisfacere studebo. Quod et si seuera liuidaue potius censura me indulgendum praestitisse negarit, officiosae tamen uoluntati est aliquid indulgendum. Illud saepe memoria repetat Maiestas Vestra quod publice quandoque dictitat: uerecundiam proba debilitare ingenia, et audaciam confirmare peruersa.”

Már Oettingen megállapította, hogy Bonfini elég szabadon és szöveg-rövidítésekkel fordít, mit a „Biblioteca Corviniana” kiadványban is igazolva találunk.<sup>31</sup> Hogy azonban ezek a rövidítések nem lényegbe vágóak és nem egész részek kihagyására vonatkoznak, bizonyítja az, hogy a Maglabcchiana és Marciana kéziratok oldalszáma és terjedelme közt nincsen nagy különbség, és leginkább az irodalmi keret kitéréseire, bőbeszédűségére vagy ismétléseire szorítkoznak.<sup>32</sup> Averulinusra az a jellemző, hogy nem leírja, hanem beszélgetések formájában dramtizálja egy új város építésének képzeletbeli folyamatát. Ezeket Bonfini gyakran összevonja. A tárgyhoz szorosan hozzá nem tartozó megjegyzéseket (így Averulanus jelzett önéletrajzi kitéréseit) kihagyja; olykor néhány sorban vonja össze, amit Filarete hosszan leír, így az egyiptomi történetet ábrázoló freskók esetében (XIV. könyv 106 r.—107 r. — Bonfininél 115 r. hat sor). Filarete bonyolult mondatszerkesztésének megértésére, az elveszett kézirat ideiglenes formájának<sup>33</sup> vagy a másolat romlott szövegének javítására Spencer angol fordításában nemegyszer Bonfini világosabb fogalmazásához folyamodik.<sup>34</sup> Az általa tolmácsolt kéziratot különben a szövegben

<sup>29</sup> Silvana Sinesi: *Filarete nascosto. Quaderni contemporanei*. Università degli studi. Salerno, 1971.

<sup>30</sup> Mátyásnak a magyar nyelvhez és költészethez való viszonyáról l. Balogh Jolán i. m. „Mátyás és a magyar nyelv” és „Magyar írók Mátyás udvarában” c. fejezeit (I. 647—48 és 661—62.).

<sup>31</sup> I. m., Magy. Helikon 1967. 22—23.

<sup>32</sup> A szöveg magyar részről eddig filológiai vizsgálatban nem részesült.

<sup>33</sup> Oettingen: i. m. 5—6. — K. Frey: *Michelangelos Jugendjahre*. Berlin, 1907. 40. — Tigler: i. m. 11—13.

<sup>34</sup> Spencer: i. m. I. köt. 91—92. és következő jegyzetek: VII. knyv. 52 v. X. 72 v., 77 v., XII 90 v. — Marciana 60 v. 10—13, 17—19 s., 81 r. 17—19, 87 r. 31—32, 103 r. 26 kk. s. stb.

jelzett görög szavak kihagyása és említett illusztrációk elmaradása miatt maga is fogalmazványyszerűnek és egy beszélgetés megszakadásával az építész és tanítványa Francesco Sforza fia, között Cosimo és Pietro Medici építkezéseiről, befejezetlenné tartotta. Ezért a XXV. könyv végére Bonfini néhány záró mondatot írt pótlásul: „Haec igitur breviter de Cosmo ac Petro [Medici] diximus, ut non solum prioris tui viri profecto illustrissimi (scilicet, Francisci Sfortiae) sed horum quoque magnificentiam possis aemulari.” — „Placuerit haec” inquit, „nimium” adolescens. „Nunc vero nil superest, nisi ut tradita a te praecepta architecturae assidua aedificandi exercitatione prosequamur”. — Finis. Immortali et inuisibili soli Deo laus et gloria.”

Bonfini ezzel a *Trattato di Architettura* didaktikai szándékát hangsúlyozza. De ez is csak részét képezi annak az irodalmi beállításnak, mely a mű ideológiai alapjaként végig vonul egész előadásán. Már Vitruvius és L. B. Alberti az épületet az emberi testhez hasonlították. Filarete a hasonlatot a következő szimbolummá alakítja: Az épület mindig a megrendelő és építész teremtménye együttműködéséből támad. A világmindenség részévé válik, s az azt kormányzó ficinusi kozmikus szeretet kormányozza létrejöttét. „Non è altro lo edificare se non un piacere voluptuario chome quando l’huomo è innamorato e chi l’ha provato il sa che nello edificare ce tanto piacere e desiderio quanto più l’huomo fa, più vorrebbe fare. . . ” Ebben a szerelemben a megrendelő az apa, az építész az anya szerepét tölti be. Szerelmük gyermekeként fogamzik meg, magzatként gyarapszik gondolata, míg a tervrajz megszületik, azután a szülők egyetértő gondoskodásában nő fel, öregszik, esetleg megbetegszik és meghal, ha nem sietnek orvoslására, ahogyan ezt Francesco Sforza tette a Viscontiak öreg, beteg palotájával 1458-ban. Mindehhez állandó kapcsolat, beszélgetés, tárgyalás szükséges a két fél között.<sup>35</sup>

IV. A mű egy asztaltársaság beszélgetéséből indul ki, melynek egyes tagjai kétségbe vonják, hogy az építész különleges és tág körű műveltség részesese kell, hogy legyen, járatos a mérés és arányok, valamint a tervrajz készítésének művészetében. A szerző ellentmond. Szól ez elsősorban a fejedelmeknek, akiknek nem alárendelt szolgája, hanem egyenrangú alkotó társává akar lenni szociális megbecsülésben. De szól építész és díszítő szobrász, festő kartársaihoz is, sőt propagandájában regényes és vonzó elbeszélésével a legtagabb körök figyelmét akarja lekötni; „chileggerà questo mio libro vedrà e intenderà questa città con suoi edifici rilevati e misurati.”<sup>36</sup> Bonfini csak Mátyás számára ír, de Filarete közönségének e hármas tagoltságát nem téveszti szem elől s ezáltal jellemét nem hamisítja meg.

Filarete Francesco Sforzát, általában az épített fejedelmeket, művésztársait és a tudatlan embereket ugyanarra a síkra helyezve, főleg egy dologról akarja őket meggyőzni, arról, hogy a régi rómaiak építészete volt és marad

<sup>35</sup> Oettingen: i. m. 690. l. 9. jgyz.

<sup>36</sup> Filarete beleszó előadásába Vitruviustól (Spencer I. 32) vagy máshonnan vett adomát, s olykor nem szűkölködik népi humort tükröző tréfás fordulatokban: az igen szegény vasöntő település templomtornyának „kristály-teteje volt” (125 r.), azaz nem létezésében átlátszó, de magának a templomnak a fedele is kék volt csillagdíszítéssel (128 r.) ugyanebből az okból. A falubeliek ott vándorcigányoknak látszottak, de nálunknál rosszabbul öltözötten jöttek a misére, a parasztok bora pedig „lópaták fürdővizéhez volt hasonló” (uo.). Beszámol másutt arról a mitológiai meséről, hogy Aristeus áldozat bemutatása árán kapta vissza az istenektől elvesztett méheket és tréfásan hozzáteszi: „de ha Te elvesztenéd méheidet, más módot keress a visszaszerzésükre” (XIX. 153 v).

elvben és gyakorlatban az egyedüli példakép. Filarete minden jelenség magyarázatában az eredet kérdésére szeret visszatekinteni. Ennek érdekében Vitruviustól és L. B. Albertitől függetlenül fejti ki, hogy már az ősemlék kunyhója ajtajának szemöldökfajaként félkör alakúan meghajlított ágat alkalmazott, melynek végeit két függőlegesen beásott cölöphöz kötötte. Ezt kísérő ábrái nem igazolják, de vele a római félkörív eredendő voltát akarja hangsúlyozni, s antik alkalmazását az építészetben ez ősi elem művészi kimunkálásaként értékeli. Vele szemben a gótika csúcsívét a római birodalom bomlása után betörő északi barbárok hozták be Itáliába. A félkörív azért szép, mert a szem egy pillantással átfoghatja vonalának egységes lendületét, a csúcsív azért csúnya és elvetendő, mert metszőpontban megtörő két félívszeletének találkozása ezt az egységes lendületet, mely természeténél fogva tetszik, megbontja. Művészetében járatlan ember és gyermek is ösztönösen észreveszi köztük az ellentétet — mondja Filarete — és az első mellett dönt. A szem sugarai fiziológiájának, vagy ahogyan ő nevezi „filozófiájának” bővebb magyarázatára, melyet Albertitől kölcsönöz, azután visszatér a rajzról és festészetről szóló XXII. könyvben.<sup>37</sup>

Averulino tisztában van azzal, hogy az antik római építészet „újászülete” összefügg a latin műveltség újraébredésével az egykorú humanista mozgalomban.<sup>38</sup>

Ugyanakkor azonban azt is világosan látja, hogy a maga korának antikvitás-követése éppoly kevésbé fog tudni vetekedni az egykori híres római épületek szépségével, ahogyan a humanista írók Cicerót vagy Vergiliust utánzóik soha sem fognak tudni oly műveket alkotni, mint a mintáik: „come nelle lettere... così è proprio queste cose che appartiene all'edificare... Dove si truova al presente un Tullio, uno Virgilio e d'altri assai che ben alcuni si sforzino di contraffargli pure ancora non possono aggiungere a quella perfectione, così è di questi esercitii appartenenti all'edificare.”<sup>39</sup>

Felháborodottan írja, hogy az előző századokban, de még a maga idejében is Róma lakói széthordták az antik épületek márványát vakolat gyártására saját építkezéseikhez, pedig keménysége miatt az nem is alkalmas rá. Persze sok hevert ott belőle. Ingyen jutottak hozzá, s eldurvult lelkük nem ismert kíméletet. Bezzeg, ha régi tulajdonosaik feltámadnának, akik hírük fennmaradására áldoztak, az ilyen tolvajokat vetnék a tüzes kohóba!<sup>40</sup> Azonban Firenzében Brunelleschi (1377—1446) újra ébresztette az elpusztult épületek szellemét. Áldott legyen emléke. Újabban már csak az ő klasszikus stílusában kezdenek építeni nemcsak templomokat, hanem magánpalotákat is, mint erre a firenzei Palazzo Rucellai nyújt példát.<sup>41</sup> S e nagyon korai propagandát a firenzei reneszánsz művészet mellett a még gótikát követő északolasz és milanói építészek felé megtoldja azzal, hogy a mantovai fejedelem, Lodovico Gonzaga Po melletti kastélyának hozzáépítésében szintén már az antik stílus követését fogadta el, mivel valószínűleg a Mantova melletti Rovere-palotában végeztetett friss munkálatokra céloz.<sup>42</sup> Pedig a firenzeiek és ők csak tudják,

<sup>37</sup> Ott is ezzel végzi magyarázatát: „Sarebbe a dire di questo assai, ma sono cose filosofiche non troppo al nostro proposito, sichè lasceremo a philosophi dire.”

<sup>38</sup> VIII. knyv. 59. r.

<sup>39</sup> VIII. knyv. 57. r.

<sup>40</sup> III. knyv. 15. r.

<sup>41</sup> VIII. 59. r. Brunelleschi visszatér nagy dicsérrel a XXV. knyvben (189 r.).

<sup>42</sup> Spencer: i. m. I. 102. l. 13—14. jgyz.

mi a szép! Megátkozza a „modern” stílus „kőműveseinek” makaes és vasfejű „praticaccia”-ját: „maledetto sia chi la trovò. Credo che non fusse se non fusse gente barbara che la condusse in ytalia!”<sup>43</sup> Hallgassanak hát rá. „Aki könyve útmutatásait követi, nem fog hibát elkövetni építésében”,<sup>44</sup> mondja nagy önbizalommal úgy a Francesco Sforzának, mind a Pietro Medicihez szóló dedikációban. Bonfini Filaretenek e gótika elleni szenvedélyes kirohanásait letompítja. Hiszen látta, hogy a magyarországi építészetben Aristotele Fioravante bolognai városi építész 1458. és 1467-i budai működése után is nagy szerepet tölt be a gótika.<sup>45</sup> Művésztársai mellett első sorban az építtető fejedelmeket akarja meggyőzni Filarete templomok, középületek és magánpaloták építése dolgában. Mennyiben játszhatott ez is közre abban, hogy Bandini munkáját magával hozta Mátyás királynak, sejteni lehet Bonifini idézett megjegyzéséből.<sup>46</sup>

Annak azonban, hogy Averulinus tervének megvalósítását nem egy épületen, hanem mindjárt egy egész város építésén akarja bemutatni, elvi okát is adja. L. B. Alberti azt tartotta, hogy a ház: kis város, a város: nagy ház. Filarete vele szemben abból indul ki, hogy az épületnek, mint egyének alkalmazkodnia kell az emberi együttélést szolgáló városhoz. Hozzá kell tehát szabni az épületek különböző formáit, azokét is melyek már csak az antik kor maradványaiból ismertek és követésre méltók. Másutt is kiemeli az építész urbanisztikai kötöttségeit: „Az az elgondolásom, hogy olyan várost építek, melyben elhelyezem a hozzátartozó házakat, mégpedig valamennyit abban a rendben és nagyságban, ami megilleti és megfelel neki.”<sup>47</sup> „Ebben a „prima fantasia”-jában akar nyújtani valami csodálatos látványt: „uno spettacolo maraviglioso”-t. A Francesco Sforzától nyert megbízatás tehát inkább az irodalmi keretbe tartozik, semmint utópisztikus remény, hogy azt valóban megkaphatja. A várost egy Milanóhoz közel folyó képzeletbeli Indo-völgyébe helyezi. Spencer emlékeztet arra, hogy V. Miklós a „Borgo leonino”-val Rómában, II. Pius Piacenzában, Lodovico Maro Vigevanóban hasonló nagy városrendezési tervekkel foglalkoztak.<sup>48</sup>

A fejedelemmel, mint a vállalkozásban vele egyenrangú „apával” való tárgyalások, az építész terepszemléjén egy ott lakó nemes emberrel való beszélgetések és tapasztalatai, találkozásai kalandos, de igen sikeres felfedező kirándulásaiban, hogy a környékbeli hegyekben megfelelő márványt, kő- és faanyagot találjon és szállíttasson az építkezés helyszínére, képezik legköze-

<sup>43</sup> VIII. knyv. 59 r.

<sup>44</sup> Oettingen: i. m. 12,20.

<sup>45</sup> „A periferikus területeken fennmaradt emlékek túlnyomóan középkori, gótikus jellegűek. Tagadhatatlan, hogy Pannónia és Dácia római provinciák területén az akkor még tömegesen és nagyobb terjedelemben fennálló maradványok bizonyos formameghatározó befolyást gyakoroltak. Ezt még a XII. és XIII. századi román klasszicizmusra nézve is következtethetjük...” Horváth Henrik: *Mátyás emlékkönyv*, II. 129.

<sup>46</sup> L. 15 sz. jegyzetünket.

<sup>47</sup> L. B. Alberti építészeti munkája is a városból indul ki. Róla I. E. Gianturco részletes ismertetését G. Gadol: *L. B. Alberti „Universal man of the early Renaissance”* c. könyvéről (Chicago, University Press, 1969) a *Forum Italicum* (New York—Buffalo) VII. köt. (1973) 128—132.

<sup>48</sup> Spencer: i. m. I. köt. XXXVI—XXXVII. 1. — A várszerkezet középkori és reneszánsz elképzeléseiről és Filarete elgondolásának XV—XVI. századi visszhangjáról jó részletes áttekintést ad az *Enciclopedia Italiana* „città” címszó alatt.

lebbi gondjai tárgyát.<sup>49</sup> Azután 12 000 kőművest és 102 000 munkást toboroz a nyolcszögletű, és Fusco számítása szerint 2435 hektár területű település falerődítéseinek megépítésére, mit tíz nap alatt el is végeznek.<sup>50</sup> Ezt, túlzás voltában, nem is tartja feltétlen lehetetlennek a XV. század Itáliájában még továbbélő rabszolga-munkaerő figyelembevételével.<sup>51</sup>

Az alapkőletétel nagy ünnepségének ismertetésében a fejedelem és püspök részvételével, s nem utolsósorban a maga rendezői szerepének kiemelésével, az általa tervezett Ospedale Maggiore — ma a milánói egyetem épülete — alapkőletételének emlékét újítja fel s azt olyan szimbólumokkal színezi, melyek a készülő építkezés további folytatásában az alkimista aranygyártás lépcsőfokai szerinti haladást jelképezi.<sup>52</sup> A fejedelem és püspök három kapavágásával kezdődik a ceremónia, mi nemcsak a szentháromságot, hanem egyben a jelennek az antik múlttal és a jövővel való egységét is hivatott jelenteni: „a similitudine di tre tempi, cioè passato, presente e avvenire”. Az asztrológus, aki az alapkő letételét 1460. április 15-én 10 óra 21 percre javasolta, jelen van az ünnepélyen.<sup>53</sup> A földre helyezett márványládában egy rézkönyv mellett még művének elkészült 6 könyvét is meg akarta őriztetni, egy másik bronzkönyvbe másolva, de ez elmaradt. Azonban mikor a munkások az alap ásásába kezdtek, „egyikük valami üregre bukkant. . . Mikor onnan kiemelt egy nagy darab földet, odút fedezett fel, melyben egy nagy és szép kígyó feküdt összeteheredve. Ettől az illető megijedt. Mikor a kígyó észrevette, hogy rátaláltak és megmontották lakóhelyét, magasba emelte a fejét, vagy két könyéknyire, és így a középen álló gyülekezetünk felé tartott. Mikor iramodását észrevették, mindenki felfigyelt és a munkások egyike odaszaladt, hogy megölje, feléje sújtva egy bottal. Ha az ütés eltalálja, nyomban elpusztul, de csak súrolta. Mikor az találva érezte magát, nagy sebességgel hevesen feléje támadt, felgyenesedett és anélkül, hogy segítségére siethettek volna, nyakára tekeredett és úgy szorította, hogy elállt a lélegzete, azután egy pillantás alatt levált róla és útjára ment. Többen üldözték. De a fejedelem, látva ezt a jósjelet, megparancsolta, hogy senki ne bántsa, és mivel középütt, vagy közel hozzá volt a mondott téren egy nagy babérfa. . . és egy hatalmas öreg tölgy, ebben nem akart menedéket keresni, de a babérfa felé vette az irányt. Törzsében odút talált s abba bújt. Mindenki figyelemmel nézte, hogyan rejtőzik ez az állat a babér törzsébe. Közben egy méhraj szállt a babérfa s ott megpihent. Mindenki csöndben figyelt, félig ámulatban az eset felett, a fejedelem pedig megjegyezte, hogy ezek bizonyosan olyan jósjelek, melyeknek igen nagy jelentőségük van.”<sup>54</sup>

Mikor pedig a fejedelem leteszi az alapkövet és a márványládát, benne a rézkönyvvel és mellette egy agyagkorsóban búzával, üvegvázában vízzel, borral, tejjel, olajjal és mézzel, egy sas jelenik meg felettük, mintha prédát keresne. Az író megjegyzi, hogy „az alapkő ürege hasonló kell hogy legyen az

<sup>49</sup> III. könyv az anyagbeszerzés, munkamegszervezés kérdéseiben jól mutatja Filarete központi érdeklődését és hozzáértését ez ipari jellegű gyakorlati munkakörben.

<sup>50</sup> V. könyv, 30 r. és kk. — Oettingen: i. m. 698, I. sz. jgyz.

<sup>51</sup> Iris Origo: *The Domestic Enemy, Eastern slaves in Tuscany in the XIV e XV. centuries*. Id. Fusco: i. m. 222—223.

<sup>52</sup> S. Sinesi: i. m.

<sup>53</sup> IV. kny. 24 v. 25 r. — Bonfini a percmeghatározást elhagyja.

<sup>54</sup> IV. kny. 26 v. és kk. Sines: a szimbólum konkrét elemeiként kiemeli, hogy a kígyó szerepel a Visconti család címerében míg az olaj és a babér, a győzelem és béke jelképei, melyekről többször esik szó a Traktátusban, a milánói állam emblémájában a hercegi koronát övezik. I. m. 50.



emberi testhez; ezért tartalmaznia kell mindazt, mire az ember életének és háza fedelének szüksége van, ezek a sorsszerű ideák, melyekben rejlik életünk... élet és halál". E táplálékok közt a legjelentősebb a tej, mert az lepárolt vér: „sanguis stillato”. Így kell a földi ember lelkének is desztillálódnia s az egymás elleni áskálódás vérmes tüzességéből a szeretet fehérségében társait segítenie”.<sup>55</sup> Az egykori római bántódás fölött érzett keserűség vegyül itt össze a vér anyatejjé változásával kapcsolatban olyan neoplatonizmus ideáira és alkimista ideálokra (makulátlan tiszta élet) való zavaros célzásokkal, melyeknek később hasonló körülmények között világosabb jelentkezésére még vissza kell térnünk. Egyelőre Filerete az építkezés haladását a sas további viselkedésének követésével tarkítja betétekként. Az ugyanis időnként visszatér, a babérfán rakott fészkéhez. Egyszerre csak a sólymok nagy tömege zavarja meg nyugalma, melyek elragadják előle a prédát. Elzavarja őket. Végül a betolakodottak alávetik magukat hatalmának. A szimbolikus jóslatot a jövőendő város békés fejlődéséről (babér), polgárainak szorgalmáról (méhek) és a fejedelem (sas) védelméről külső ellenség (Velenec) ellen egy az építkezéshez vetődött mágus-féle ember magyarázza meg az építésznek és az a fejedelemnek, aki ebédre hívja meg és gyakran konzultál vele a munkáról, mely úgy halad, „mintha mágikus erővel rendelkezne”.<sup>56</sup>

Averulinus elbeszélésének dramatizálásához újabb tápot nyújt Sforza fiának, a 16 éves (sz. 1444) Galeazzónak érdeklődése és lassanként apja helyettes megbízottjaként szereplése az építkezés ügyeiben. Ezzel az ügyes fogással tér rá a reneszánsz építkezés elemeinek (félkörív, oszlopok) és módjainak (tervrajz) ismertetésére. Felvilágosításai módszeres tanfolyam-jellegek, s Galeazzo mindjárt tapasztalatszerzéssel párosíthatja a tanára magyarázatait. Mikor a városközpontot már kialakították, együtt lovagolnak végig az Indo folyása mellett keletre, s azon, valamint Averlo-mellékfolyóján a szükségátkelőknek az új városhoz méltó három díszes híddal való helyettesítésére kapnak a fejedelemtől meghatalmazást. A XIII. könyv erre vonatkozó beszélgetéseit Bonfini ismét elbeszélésbe tömöríti, s az egyiküknek adott Gaphirocagli nevét a másik kettő görög névre hagyott helyével együtt elmeli. Hogy Mátyásra hatottak a díszes felépítményű hidak fantáziában dúslakodó szép rajzai a Bonfini-kézirat széles margóján, azt udvari történetírója ajánlásában méltán feltételezi.<sup>57</sup>

A hidak megtekintésére az apa is kijön s ott találkozik egy barátjával, kiben Spencer joggal Lodovico Gonzaga mantovai herceget véli felfedezhetni. Vittorino da Feltre e volt tanítványáról már korábban úgy szólt a szerző, mint az antik műveltséghez vonzó, az építészet iránt igen érdeklődő ember-ről.<sup>58</sup> A két fejedelem mindjárt együtt látogatja meg Sforzindát, s a vendég lelkesülten szól az eléje terülő látványról: „Mintha azokat az épületeket látnám, melyek egykor díszítették Rómát, s milyeneknek létezéséről Egyiptomban olvashatunk. Szinte újrászületnek — mi pare di *rinascere* — e méltó épületek láttán s nagyon szépnek tartom őket.”<sup>59</sup> E dicséret Francesco Sforzát is

<sup>55</sup> IV. 25 v.

<sup>56</sup> VI. 45. r—v. — Spencer: I. köt. 78—79., 13. jgyz.

<sup>57</sup> Ha Aristotele Fioravante bolognai városi építész valóban már 1458-i budai tartózkodásakor épített volna két hidat (l. 15. sz. jegyzetünket), Bonfini azt nem mulasztotta volna megemlíteni.

<sup>58</sup> Spencer: i. m. I. köt. XXX, XXXIV—XXXVI. 1. és 174. l. 13. sz. jgyz.

<sup>59</sup> XIII. knyv., 99 v., 100 r—v.

végleg meggyőzi, minek valóságát azonban az Ospedale maggiore építésének vezetéséről hamarosan történt lemondása nem látszik igazolni.

IV. Itt voltaképpen be is fejeződik a mű tervezett anyaga, de azt a szerző váratlan lendülettel tovább folytatja. A fejedelem ugyanis kedvet kapott, hogy az Indo torkolatánál, a tenger partján megépíttesse Sforzinda kikötővárosát. Filarete rögtön intézkedik is az alapok ásásának megkezdéséről. S íme előkerül a Sforzinda felavatásakor elásott márványládához teljesen hasonló alakú márványtömb, melyről csak hosszas vizsgálódás után derül ki, hogy van valami nyitja. Lehet arra gondolni, hogy a látszólagos kötőmb a meteor ősananyagának káoszát jelképezi az alkimisták elképzelése szerint.<sup>60</sup> Talán magyarázatot nyújthatna a „héber, arab és görög felírás”, mit rajta találnak, hiszen a mágia és kabala-irodalom ezeken a nyelveken nyilatkozott meg, de a fejedelem, akinek azt sürgősen megküldötték, csak annyit közöl velük -- és velünk -- hogy a tolmács, azaz udvari humanistája, Francesco Filelfo megfejtette az írásokat, ne kísérletezzenek a kő felnyitásával, várják meg odaérkezését. Mikor azután jelenlétében ez megtörténik, egy ólomszekrényt találnak benne, vastag aranykönyvet és két aranyvázát. A könyvnek a márványládához hasonlóan titkos nyitjára csak nehezen jönnek rá. Görög betűs írást találnak benne. Az ólomládában viszont egy aranyból való fejet találnak drágaköves koronával és körülötte különböző ékköveket. Azután volt még ott egy finom kőből készült zöld tál vörös fedővel, arany díszítéssel és benne dombormívű fej, mely hasonlított ama királyéhoz, kinek feje körül írás volt. Körülötte is sokszínű drágakövek feküdtek. Mikor a vázakat felnyitották, fekete port találtak bennük, melyről egyelőre azt hitték, hogy az elhunytak haló porai, de az építész tanácsára mégis meg akarták várni, mit mond a vázak felírása. A fejedelem rövidesen értesítette őket, hogy „az írásokat értelmeztette, melyek az aranykönyvben olvashatók, és minden egyebet is megértettek, többek közt azt, hogy a por, mit el akartak dobni, olyan por, hogy az ember annyi pénzt költhet, mennyit akar, és soha sem szenved benne hiányt, mert egyik a Napé, a másik a Holdé, mi nagyban megsokasodik ama isten erejéből, aki elvágta a százszemű Argos fejét, és mi több megtaláltuk a módját gyártására. Legyetek tehát nyugodtak, és csak teremtsetek méltó, nagy dolgokat, nem törődve a költségekkel”.<sup>61</sup>

Nos, Cicero írja és Ficinus átveszi tőle, hogy Hermes Trismegistos, miután Argos fejét levágta, Egyiptomba távozott, ahol Toth isten névvel hatalmas mágussá, a hieroglif-írás feltalálójává lett.<sup>62</sup> Filarete fogalmazása szerint tehát az egyik vázában a Nap, a másikban a Hold pora van. Hermes Trismegis-

<sup>60</sup> Sinesi; i. m. XXXVI. ábra. — M. E. Eliade: *Il mito dell'Alchimia* (eredetije: *Forgerons et alchimistes*. Paris, 1956), Francesco Garbato fordítása. Róma, 1968. 24—31.

<sup>61</sup> XIV. knyv. 102 r. — Fekete porban találnak később is aranyat egy alagút átfúrásánál. XIX. knyv. 159 v. — Az alkimisták szerint az ércek is születnek a föld ölében és lassú fejlődés alanyai, míg, ha legyőzhetetlen akadályba nem ütköznek, egy fekete fokozaton is áthaladva arannyá nem lesznek. Földanyánk csontvázát képezik. Amit a természet évezredek alatt hoz így létre fejlődés útján, azt az alkimista elvégezheti gyorsított ütemben: tökéletesíti a természet munkáját. Eliade: i. m. 24—31, 35, 43—44, 49—57. Így vallja a XV. században a Folengo és Rabelais által nagyrabecsült híres arab mágus, Geber is (uo. 62.).

<sup>62</sup> S. Sinesi: i. m. 53. l. 61. jgyz. — A Sforzinda alapkövetételére készített csillagászati jóslásban a Nap és Hold állása van meghatározva Venus, Saturnus és Jupiter jegyében. Hermes Trismegistost Filarete említeni fogja, mint az egyiptomiak nagy törvényalkotóját (XIX. 153 v.), az igazságszolgáltatásra vonatkozó rendeleteit Diodorius Siculusra való hivatkozással (XX. 169 v—r. és Spencer I. köt. 289. l. 12. jgyz.).

tos a kettő egyesüléséből, minek módját a választott kedvezettek megismerték, aranyat csinált, s ez az alkalmazandó módszer megisméltésével kifogyhatatlan gazdagságot biztosít.<sup>63</sup>

Bonfini a szöveget összevonja. Szerinte a Nap az arany, a Hold az ezüst képviselője, és a két vázában ennek megfelelően tiszta higany útján megisméltelhető módszerrel az arannyá fejlődés utolsó szakán álló ezüst, illetve arany van: „polveres utriusque vasis efficiendi ex hydrargyro<sup>64</sup> auri et argenti veram esse materiam”-nak bizonyul. Filarete mitologikus magyarázatát tehát, az övéhez hasonló bizonytalan homályossággal, az aranycsinálás valamiféle kémiai receptjével helyettesíti.<sup>65</sup> A Quattrocento szimbolikus életnézete az egész világmindenséget az ember mértékére szabja. A nemek egyesülése az istenek közt, a növények és ásványok világában egyformán érvényesül. Ennek átvitele bujkál már Filarete megrendelő és építész szerelmi viszonyából származó architektúrájában. Neoplatonizmus, hermetizmus, mágia játszanak közre a Sforzinda alapkőletételének szimbolikájában és a három kapavágásnak az idők — múlt, jelen és jövő — egységeként való felfogásában is. Mikor Averulinus majd egy fiúkollégium megalapítását mozdítja elő, annak tanárai közt egy alkimistát is számításba vesz.<sup>66</sup> De maga csak félig tudatos népszerűsítő szinten alkalmazza a reneszánsz filozófia bizonyos alapvető elemeit. S ez még inkább, mint a mű építészeti tartalma, indíthatta a Lorenzo Medici megbízottját az amatőr filozófust és literátort, Ficinus barátját és híre propagátorát, hogy azt Mátyásnak ajándékba hozza magával.

Az aranykönyvből, mely mágikus szinten párhuzamot mutat a Sforzinda alapításának alacsonyabb értékű rézkönyvével, kitűnik, hogy a két arany királyfej Galeazzo Sforzát és édesapját ábrázolja. Az egykori három kapavágás múlt—jelen—jövő metahistóriájának jegyében Filarete időtlen messzeségbe vetíti alakjukat, az ős és velük egykorú szereplők nevét anagrammukkal helyettesítve és úgy adva elő, mintha Galeazzo, ősi nevén ZOGALIA, már az 1460 évszám 6014-be fordulásával megvalósította volna azt a kikötővárost, mit ONITOAN-NOTIRENFLO (*Antonio Filarete Fiorentino*) már egyszer megépített, de elpusztult. Folon és Orbiati nevű híveire (ezek is anagrammok?) bízta kincse megőrzését, míg leendő utódja, Galeazzo azt megtalálja. Ezek szelleme pillangók képében kiröppentek a lelet felnyitásakor.<sup>67</sup> Zogaglia aranykönyvbeli üzenetével megbízást ad elpusztult városának hű másolatban való újraépítésére. Ehhez Galeazzo apja és Filarete segítségével, azonnal hozzá is lát a tolentói születésű Francesco Filelfo által szükség szerinti ütemben tolmácsolt görög útbaigazítások követésével. Persze ennek a neve is azonos az aranykönyv írójával: SCOFrance NOTILENO.

De előbb az utódoknak meg kell ismerkedniök a Sforza család történetével, mi a műben az egykorú lovagregények fejedelem-mecénás dicsőítésének

<sup>63</sup> S. Sinesi: i. m. Nap és Hold ily szerelmi egyesüléséről a XVII. századi Michel Maiertől két ábrázolást (XXX, XXXVI.) közöl.

<sup>64</sup> Hydrargyrosz: „mesterséges higany”.

<sup>65</sup> A középkor vélekedése szerint az ércek kén és higany egyesüléséből születnek, melyben a kén a férfi magját, a higany a nő méhét képviseli. A megtisztított (mesterséges) higanyt, más felfogás szerint megfelelő menayiségű kénnel lehet „megölni” és ezután arannyá változtatni. Mindenesetre a higany nélkülözhetetlen szerepet játszik a quattrocento alkimista kísérleteiben. Eliade: i. m. 133, 146–48, 169.

<sup>66</sup> XVII. 139 r.

<sup>67</sup> XIV. 103 v.

szerepét tölti be. Zogaglia nagyapja, LOCUIMO (*Lo Mutio Sforza*), parasztyerekből lett condottiere-zsoldosvezér, POLIFAMIA (*Filippo Maria Visconti*) milánói fejedelem szolgálatába lépett, aki hű szolgálatai jutalmául leányát, Bianca Mariát adta hozzá feleségül (valójában 1441-ben). Lo Mutio azonban a velenceiek ellen vívott csatában 55 éves korában az Aterno (Pescara) folyóba fulladt. Fia, Francesco Sforza, ki ekkor még gyermek volt, átvette a zsoldosereg parancsnokságát, a köztársaságpárti ellenzék vezérét, CIOBRA-t (*Brancacciót*) legyőzte és anyjának megtartotta a fejedelemséget, melyet halála után örökölt. Rövid köztársasági interregnum után katonáival (1450. február 24-én) bevonult Milánóba, békét kötött Velencével (1454. ápr. 4.) s ezt biztosítva, nagy építkezésekkel gazdagította a várost, melyet Zogaglia Pluszínapolisnak, kikötőjét pedig Limén galénochairen-nek (szép csendes kikötőnek) nevezett el.<sup>68</sup>

Innen kezdve a szerző Filelfónak a görög szöveget értelmező folytatásai-val változtatja és színezi az építészeti megvalósítások szép ábrákkal kísért, technikai vonatkozású, méreteket és arányokat megadó leírásait, melyekben a szereplő Galeazzo, Filelfo, Filarete és (névferdítés nélkül) FR. SF. hol a maguk, hol az aranykönyvben vállalt nevükön mozognak kettős minőségükben az idők végtelenségén keresztül.<sup>69</sup>

Az előadásnak e rendkívül komplex módja és szerkezete uralkodik a mű második XIV—XXI. könyvig terjedő részében, mely itt válik csak igazi, egy nem létező mintát követő utópiává. Ami utána következik: a rajzról és festészetről (XXII—XXIV. könyv) és a firenzei építészet és művészet helyzetéről szóló értékezés Cosimo és Pietro Medici edejében (XXV. könyv) csak laza szállal fűződik a mű egészéhez. A fiatal Galeazzo ily irányú érdeklődésére ad bennük választ, miután mindketten elváltak aranykönyvbéli regényes alteregójuktól. E két függelék azonban nem fölösleges. Brunelleschi halálakor félbemaradt műveinek befejezője, Antonio Manetti<sup>70</sup> megjegyzi, hogy nagy zavarral küzdöttek, mert tervrajzai személyes útbaigazításai nélkül, azok végrehajtása folyamán elégteleneknek bizonyultak. Filarete — úgy gondolja — behbizonyította, hogy az aranykönyvet követő tervrajzai alapján hiánytalan pontossággal fel tudta építeni a kikötővárost. A rajzról szóló könyvben is L. B. Alberti olasz nyelvű könyvének, a *Della Pitturának* követése mellett, a pontos tervrajz és makett készítése áll a középpontban. A szín iránt való kevesebb fogékonysága a freskók elképzelésében és az utolsó előtti könyv ily irányú fejtegetéseiben erősen érezhető. A Firenzéről szóló XXV. könyv viszont azt hivatott bizonyítani, hogy ott az általa propagált antik művészet Donatellóval és Brunelleschivel már uralkodóvá lett. Hogy ennek bemutatására lelkiismeretesen igyekezett anyagot gyűjteni, bizonyítja egy fennmaradt levele a

<sup>68</sup> XIV. 104 r. kk. — Oettingen: 435 kk. — Spencer: i. m. I. köt. 182 kk. Francesco Sforza fejedelemségének (1454—1466) történetét Giovanni Simonetta írta meg latinul, olaszra Cristoforo Landino fordította. A. de Hevesi: i. m. 10.

<sup>69</sup> Az építkezésről szóló értekezés meg a barokkot szinte előlegező dramatizált elbeszélés annyira összefonódik, hogy Tigler módszere, a kettőnek könyvenként szétválasztott tárgyalása, nem látszik célravezetőnek. — Fusco (i. m. 251—52) Filarete művének e második szakaszát így jellemzi: „... gondolatok és témák, képzeletbeli tervek és építkezések halmaza, mit csak egy kitűnő fantáziával rendelkező tehetség tudott egységes mesébe foglalni.”

<sup>70</sup> Antonio Manetti: *Vita di Filippo di ser Brunelleschi* Toesca-kiadás, Firenze, 1917. — Tigler: i. m. 165—177.

Medici-bank milánói képviselőjéhez, Pigello Portinarihoz,<sup>71</sup> melyben az állítólag Michelozzo által épített via Larga-i új palotájuk méreteinek megszerzést és vele való közlését kéri. Filarete említést tesz egy Nicodemus nevű barátjáról is, aki Firenzéből allandó tudósításokat küldött neki, s kiról E. Garin segítségével Spencer kiderítette, hogy az Nicodemo Franchedini da Pontremolival, Francesco Sforza firenzei követével azonos.<sup>72</sup> A firenzei művészet iránti csodálata azonban nem zár ki minden kritikát. Így a valóságábrázolás szempontjából bírálja Donatellót Gattamelata szobrának nem condottierét jellemző köntöséért és a San Lorenzo-templom apostolábrázolásainak inkább vívóbajnokokhoz hasonlóknak ítélt alakjáért.

V. Szóltunk arról, hogy Filarete az épületet megrendelő és építész szerelméből született emberi szervezetnek fogja fel. Ez maga után vonja, hogy azt, vagy annak részeit, tartozékait, köveit, oszlopait saját társadalmi osztályai szerint főrangú, középsorsú és szolga csoportokra bontja. Művészeti területen való forradalmiságával szemben e tekintetben minden utópisztikus elgondolástól idegen politikai és társadalmi konzervativizmusára legjellemzőbb az, amire Francesco Sforza tanítja fiát: „Egy állam — mondja — olyan mint egy fal, mely különböző kövekből van építve és homlokzatán kívül közönséges kövekből áll, egyes oszlopai és kövei durván vannak faragva, vannak azután négyszögletű, azaz égetett téglák és töltelékül mindenféle törmelék. Ilyen a fejedelemség is, és minél nagyobb, annál különbözőbbek benne az emberek. A külső, legerősebb kövek, melyek a falat tartják a nemesemberek, a becsületes, jóra való, tehetséges személyek; az oszlopok a hadi nép kapitányai, a többi kőfajta a katonák, az égetett téglák a nép, a töltetlékanyag az idegenek és a kéreg az iparosság. Megértheted hát, hogy ez a fal mindazokból a különböző kövekből áll s ha belőlük valamelyik hiányzik tapasztalnád, melyik okoz nagyobb kárt szépségében és hasznosságában.”<sup>73</sup>

E tanításnak pontosan meg is felel a Sforzinda városképe: középütt a fejedelmi palota, dóm, középületek, körülöttük a különböző osztályok palotái, házai, üzletei, ipari műhelyei, munkáslakásai, rangsor szerinti csoportosításban.<sup>74</sup> De ez úgy a munkások, mint a parasztság felkarolásával párosul, mi az építkezésben résztvevő dolgozók igényeinek bőséges kielégítésében, az újonnan épített városban az ipar fejlesztéséről való gondoskodásban, a város környéki területen a régi kis tulajdonosok meghagyásával, mások földhöz juttatásában és adókedvezményekben való részesítésében nyilvánul meg.<sup>75</sup> Vannak azonban egyéb újításai is Filaretének, melyeknek eredetét az aranykönyv igen messze visszavezetett antikvitásának tulajdonítja. Ilyen az ókori ingyenes

<sup>71</sup> Cornelius v. Fabriczy, *Ein Brief Antonio Averulinos*. Repertorium für Kunstgeschichte, XXVII. köt. (1904). — Spencer I. köt. 325.

<sup>72</sup> Kiadatlan leveleit Firenzében, Sforzának küldött jelentéseit Milánóban őrzik. Spencer: i. m. I. köt. 319. l. 5. jegyz. — Filarete személyekre hivatkozásának realitása más esetekben is igazolható. Így ugyancsak Garin segítségével Spencer azonosíthatta azt a ZOLOREN-t, a TONECOR-t, akit a később említendő fiúinternátus szervezésében tanácsadásra hívnak meg, az anagramm feloldásával Lorenzo Vitelleschivel, a *cornetói* Szentháromság-rend magiszterével. A nagy tekintélyű ember gazdálkodásra és pénzkezelésre vonatkozó tanácsai élénk fényt vetnek a XV. századi gazdasági viszonyokra. Viszont az a Tommaso di Rieti, akinek ZAIEMPIA (Piacenza) melletti birtokán bányásznak ki és olvasztanak vasércet, s ahova Onitoa-Filarete a hidak építésénél szükséges vas beszerzésére utazik, valóban Sforza udvari hivatalnok volt. — Spencer: i. m. I. köt. 233—34, 217. l.

<sup>73</sup> XX. knyv. 168 v. — 169 r.

<sup>74</sup> IX—XI. knyv.

<sup>75</sup> XVII—XX. knyv. — Liliana Grassi: i. m.

fiúnevelő intézet, melyben az összes tudományág mellett a kézi mesterségnek minden fajtáját is megtanulhatják, és a leányinternátus az antik közigazgatás, igazságszolgáltatás, börtönrendszer alkalmazása a Sforzindában.<sup>76</sup> Ezekben már egykorú problémák utopisztikus tárgyalásáról van szó.

Modern problémák az építészetben is foglalkoztatják. Így a vízellátás Sforzindában, miben a rómaiak megoldási módja mellett, a milánói Naviglio tapasztalatát, egy környékbeli tó és a város közt emelkedő hegy alagúttal átfűrésével köti össze; vagy a lápos talajon való építkezés, mi már L. B. Albertit is foglalkoztatta.<sup>77</sup> Ugyanúgy mint ott, a modern mozaik-technikára vonatkozólag is a Velencében tapasztaltakra hivatkozik. Az antik példa követése mellett egyáltalán nem hanyagolja el a tapasztalást. Figyelmezteti hercegi tanítványát, ha egyszer Rómába jut, figyelje meg jól a Szent Péter bazilika oszlopaít,<sup>78</sup> de egyben legyen találékony új dolgok felfedezésében: „è mestiere essere bello trovatore di comporre le cose che ai affare et avere belle inventioni, di trovare cose nuove. . .”.<sup>79</sup> Filarete maga megfigyelőerejének kitűnő tanúságát adta a Milánóból Piacenzán keresztül Ferrierébe tett utazás kétségtelenül hiteles leírásával és az ott látott vaskiolvasztás technológiájának szakszerű ismertetésével, mely nyugaton első a maga nemében.<sup>80</sup> A kísérletezés sem idegen tőle. Mikor kétség ébred fel benne, hogy az Aracoeli római templom színfoltos oszlopai valóban márványból vannak-e, egy darabkájukat égetési próba alá veti keménységi fokának megállapítása céljából.<sup>81</sup> Ami pedig találékonyosságát illeti, némi szemrehányás érzik abban, hogy Zogaglia Onitoát külön évi 100 dukát javadalomban részesítette, hogy kutasson és keressen új fantáziákat új dolgok alkotására: „perchè potesse investigare e cercare nuove fantasie e nuove cose fare”, mert a jó építész nemessége képességeiben rejlik, „però che l’huomo è detto gentile tanto quanto egli a virtù”.<sup>82</sup>

Antikvítás, tapasztalás, fantázia ötvénye jól jellemzi a Quattrocento szellemének jelzett valóság és jelző szerző közti szoros összefüggést.

Volt azonban Filarete antik világ újraébresztésére vonatkozó propagandájának még egy megnyilatkozása, mely saját korában az építkező fejedelmek, s így Mátyás számára is értékesse tehetette a mű megismerését. Törekvéseit ugyanis lexikális jellegű értesítésekkel támogatja. Felsorolja azokat az építésszeket és haladó épület-díszítő művészeket, akiket a Sforzinda megalkotásánál munkatársaiul választott, vagy választott volna, ha korábban, vagy munkálkodása éveiben meg nem halnak: Donatello, Michelozzo, Masaccio, Brunelleschi, Jacopo della Quercia mellett gazdag névsort nyújt szinte kizárólag firenzei és velencei művészekről, teljesen elhanyagolva milánóiak említését. Vasari tőle merít adatokat a Quattrocento művészeinek tárgyalásában, híreit

<sup>76</sup> XX. knyv. 164 v.

<sup>77</sup> XXI. 170 r.; XXIV. 182 v.

<sup>78</sup> VIII. 57 r.

<sup>79</sup> XXIV. 184 v.

<sup>80</sup> XVI. knyv. 127 r. — E leírást kiegészíti azzal, mit Róma mellett, Grottaferratában látott (127 v.) az olvasztott vas további feldolgozására vonatkozólag. Spencer, i. m. I. köt. 220—21. l., 7 és 8. jgyz. — Spencer külön vizsgálat tárgyává tette Filarete leírását a látottakról: „*Filaretos description of a Fifteens Century Italian Iron Smelter at Ferrière*”. Technology and Culture. IV. köt. (1963). Szakszemponthól többen hozzászóltak értelmezéséhez. Ferrièreben már a középkorban bányásztak vasat.

<sup>81</sup> III. knyv. 18 r.

<sup>82</sup> XV. knyv. 114 r., II. knyv. 9 v. — Oettingen: i. m. 724. l. 4. jgyz.

kiegészítve, a személyeket azonosítva.<sup>83</sup> Ezt azután Filarete megismétli a IX. könyvben, többek közt Filippo Lippi, Piero della Francescát, Andrea da Padovát (Mantegna), Desidero da Settignanot említve.<sup>84</sup> Bonfini hűen tolmácsolja ez értesítéseket. Zogaglia aranykönyvének közvetítésével később jönnek az antik istenek szoborábrázolásai,<sup>85</sup> a híres felfedezők, csillagászok nevei.<sup>86</sup> Zoroaster, Trismegistos itt kerülnek sorra. A görög festészet és szobrászat mesterei az aranykönyv Panteonjának leírásában szerepelnek, s bizonyára korabeli kézikönyvekből merített lexikális adatokat szolgáltatnak az olvasónak az antikvitásról, így egészítve ki népszerűsítő törekvését. E szándékát majd követi Francesco Colonna Polifilójában.

VI. Ám Filarete, mint láttuk, egyszerű kézművesből és bronzöntőből lett építő és haladó módon sajátította el ezt a Platón által a *Philebos*-ban legnehezebbnek jellemzett művészetnek technikáját. Milyen volt hát műveltsége, mely a Leon Battista Albertiéhez hasonlítható humanista munka helyett egy, az antikvitás újraélesztése mellett szenvedélyesen hadakozó, szórakoztató propagandairatot termelt? A firenzei platonizmus veleje annyira nem volt tudatos előtte, hogy Brunelleschi kőralaprajzú templomépítésében nem fedezte fel az isteneszme szimbólumát és ragaszkodott a kereszt alakú alaprajzhoz. Hogy mennyire kellett alkalmazkodnia milanói és bergamói építkezésében az észak-olaszországi viszonyokhoz, aligha határozható meg már pontosan. Szerepe a bergamói dóm építésében, melynek eredeti tervét a remete karthausi templomának leírásában adja meg, a fejedelem nejével folytatott megbeszélések alakjában, nem tisztázható, mert annak szerkezetét teljesen megváltoztatta Carlo Fontana átépítése a XVII. század közepén;<sup>87</sup> a milanói Ospedale Maggiore építését úgy adja elő a XI. könyvben, ahogyan azt valóban elképzelte, de a rajta utóbb elvégzett restaurációs munkák alkalmával előkerült töredékek stílusmeghatározó értéke bizonytalan;<sup>88</sup> különben sem tudhatjuk, milyen változáson ment keresztül a terve 1465-i lemondása után. Hogy küzdött meggyőződése mellett, kitűnik megjegyzéseiből, hogy a jó építész ragaszkodjék elképzeléseihez; ha az alatta dolgozók, munkatársak nem értenek vele egyet, igyekezzék őket felvilágosítani és meggyőzni, ha viszont ez nem sikerül, váljék meg tőlük. Talán gazdasági okok is hozzájárultak ahhoz, hogy Francesco Sforza másként határozott.<sup>89</sup>

Filarete elméleti ismeretei az antikvitásról, úgy az építészet, mint az irodalom terén természetesen iparos autodidaxisa által korlátozottak voltak. Az építőművészetben kevés elemet (félkör, boltív, oszlop, talapzat, fríz) sok fantáziával váltogat. A hozzá hasonlóan autodidakta de szerzetes oktató Francesco Colonna annak lényegét jobban megértette. Elég összehasonlítani a

<sup>83</sup> VI. kny. 44 v.

<sup>84</sup> Spencer, I. köt. 76–77, 116–117. l. — Az egykorú aranyművesekről és mozaik-rakókról is kapunk tájékoztatást. Az olasz melegforrásokat és hőfürdőket épp úgy számba veszi (XXI. 172 v. Spencer I. köt. 294. l. 7. jgyz.), mint Rabelais tréfás vonatkozásban Pantragueljében teszi (XXXIII. fej.).

<sup>85</sup> XV. 122 r.

<sup>86</sup> XIX. 151 v. és Spencer, I. köt. 259.

<sup>87</sup> Spencer, I. köt. 213. l. jgyz.

<sup>88</sup> Lazzaroni-Muñoz, i. m. 186. l. — Spencer I. 137.

<sup>89</sup> A Codex Trivultianusban, mely a Sforzának dedikált kéziratcsalád tagja, Oettinger a 24. ábra alatt ezt a görög betűkkel vegyes felírást találta: Philaretos AntoliΩς, és ott az Aranykönyv így szólaltatja meg Zogaliát: „Ιο Ζογαλια re” (i. m. 15.) Filelfo 110 görög nyelvű levelét 1892-ben E. Legrand adta ki Párizsban. — Tigler: i. m. 5.

Polifilo metszeteit a Magliabecchiana ábráival, melyek nagy valószínűség szerint Filaretétől magától származnak. Humanista ismeretei persze szintén felületesek. Görögül nem volt alkalma megtanulni. Az aranykönyvben szereplő Limen galenokaién és Plusiapolis elnevezések bizonyára Filelfótól származnak, de tudásvágyról humanista kifejezőmódra törekvésről bizonykodnak. Általában a Magliabecchiano-másolatban a szerző által görögnek jelzett nevek ki vannak hagyva. S ha a fordító poéta a fiatal herceget felvilágosítja, hogy egy-egy görög szóban többféle értelem rejlik, ez az építésznek is szól.<sup>90</sup> Latin citátumai azt a gyanút ébresztik Oettingenben, hogy Ovidiust, Statiust, Vergiliust nem olvasta, csak tudta, hogy náluk antik épületek leírásai találhatók.<sup>91</sup> Vitruviust kevéssé, L. B. Albertit inkább olasz műveiből, semmint a *De re aedificatoria* latin szövegében olvashatta.<sup>92</sup> Humanista jellegű latin műveket már rendelkezésre álló olasz fordításban, a görögöket gyöngye latin tudásával ily fogalmazásban olvasta. Sűrűn említi Diodorus Siculust, aki i.e. 80 és 20 közt élt, és akinek *Bibliotéké* című, 40 könyvből álló világtörténetéből merít adatokat főleg Egyiptom történetét illetően. A művet Poggio latin fordításában használta.<sup>93</sup> Amit az antik irodalomról tud, valószínűleg nagyrészt a Filelfoval való beszélgetéseknek kell tulajdonítanunk. Ugyanez áll a mágiáról, alkimiáról való ismereteiről is. Filelfo már Ficinus előtt céloz írásaiban a hagyományra, mi Zoroastert Pitagorason keresztül Platónnal összeköti. Ifjúkori tartózkodásán Konstantinápolyban megismerkedett keleti tudósokkal. Az egyiptomi hieroglifákról szóló értesülését Filarete kifejezetten neki köszöni: „... nem lehet őket tolmácsolni; képjelek azok. Van köztük állat, madár, kígyó. Némelyikük bagoly, másik jelképnek mondható, például egy szem, vagy valami alakzat, hol egy, hol más, úgy hogy nagyon kevesen vannak, akik magyarázatukat tudják adni. A poéta Filelfo azt mondta nekem, hogy az állatjelek hol ezt, hol azt a dolgot jelölik, mindegyik a külön magáét.”<sup>94</sup> Az egyiptomi hieroglifák igazi népszerűsítője azonban Colonna lesz *Polifiló*-jával. Filarete viszonyát a milánói udvar humanista költőjéhez bizonyítja az is, hogy tőle kért epigrammát a kórház kapufelírásához a felavató ünnepségére: „era ancora sopra alla porta del mezzo uno (e) pigrammo fatto per lo degno poheta Philelfo, come dinanzi è scripto e diceva.” De a jelzett szöveg hiányzik és helyette Tommaso Morroninak, Filelfo milánói tanítványának, Sforzát dicsőítő latin sora áll.<sup>95</sup>

Olasz olvasmányai sem gazdagabbak. Ott, ahol a Tiberis és Arno folyását hasonlítja össze, hozzáteszi: „hogy ez igaz, azt Dante igazolja ott ahol azt mondja, hogy . . . Toszkána közepén ömlik egy folyó, mely Faltronánál születik és száz mérföldnyi távolságban öntözi Toszkánát, áthaladva Firenzén és Pisán, hogy onnan négy mérföldnyire elkeveredjék a Földközi Tenger sós vizével.” De emlékezetből vagy hallomásból idéz, mert ezt így sehol nem mondja Dante.<sup>96</sup> Azok közül az esetleges Dante-reminiscenciák közül, melyeket Spencer jegyzeteiben feltételez (I. 118, 186, 321. ll.), csak az némileg

<sup>90</sup> XIV. 108 v.

<sup>91</sup> Oettingen: i. m. 727. l. 2. sz. jgyz.

<sup>92</sup> Uo. 37–39. l., 739. l. 5. jgyz.

<sup>93</sup> Spencer, I. köt. 152. l. 9. jgyz.

<sup>94</sup> XII. 87 v. — Sinesi: i. m. 53. l. 61. jgyz.

<sup>95</sup> XI. knyv. 83 v. — Spencer, I. köt. 145. l. 22. jgyz.

<sup>96</sup> XIX. 152 v.



meggyőző, mely a „Bulicano”-nak mondott viterbói hőforrásról emlékezik meg az olasz gyógyfürdők felsorolásában:

Qual dal Bulicame esce ruscello  
che parton poi tra lor le peccatrici,  
tal per la rena giù sen giva quello”

(Inferno XIV. 79—81)

Szívesebben olvasta Boccacciót. Az aranykönyv által elmesélt freskók rémteljes egyiptomi királytörténeteinek (Cyrus, Semiramis, Sardanapal, Cambyzes, Darius) részletes tolmácsolásában, Herodotost, Diodorus Siculust vegyíti Boccaccio *De casis virorum illustrorum*-ának és *De mulieribus*-ának elbeszélésével.<sup>97</sup> De a regényes mese, mi műve építészeti tartalmát át meg át-szővi, teljesen és utánozhatatlanul az övének tetszik. A szöveg nem lép fel semmi stílári igényvel, sőt improvizált diktálás nyomait viseli magán tagozatlanságával, szóösszeírásaival, írásjelek mellőzésével, mint idézeteinkben csak annyiban változtattunk, amennyiben az értelem vagy olvashatóság megkívánta. Köznyelvi toszkán kifejezőkészsége azonban a beszótt anekdotákban, megfigyelésekben sok humorérzék, párbeszédeiben drámai mozgalmasságot, leírásaiban — így az inkognitóban egy főrangú, gazdag nemesember házában megjelenő fejedelem vendégfogadásában, a ferrierei vaskohónak és munkásainak verista ábrázolásában — a Quattrocento irodalmi antológiájába kívánczoknak. Bonfini fordítása az eredeti ismeretében, ajánlásában és az általa eszközölt tárgyi és stílusbeli változtatásokban új vonásokkal gazdagítja Mátyás udvarának megismerését. A királynak és Beatricének Bandini bizonyára már bemutatta az általa hozott kéziratot, az egyedülit, mely a királyasszony anyanyelvén volt írva. Mátyás tág érdeklődési körére igen jellemző, hogy sok tudós humanista művet tartalmazó könyvtárába bevette tudós humanistájának alkalmazkodó fordításában ezt az alapjában véve mindenkihez szóló egykorú népi humanista munkát.

<sup>97</sup> XIV. 105 v. kk. és a forrásösszeállítás Spencer, I. köt. 185—187.

## „Misia vagy Bolgárország” régi magyar krónikásai

HOPP LAJOS

A magyar—bolgár kapcsolatok évezredes történetéből már számos fejezetet tárt föl az öröndetesen gyarapodó s bővülő együttes kutatás. A szálak egészen a bolgár—magyar őstörténeti és nyelvészeti kutatásokhoz nyúlnak vissza, s a középkori politikai, dinasztikus érintkezéseken keresztül vezetnek a törökellenes harcok kezdetéig. A XIV. század derekától kezdve, a török hódoltság évszázadain keresztül folyt a védekező s felszabadító háború a balkáni országok népeit leigázó s a „kereszténység védőbástyáit” ostromló, előzőnlő oszmánság túlerőben levő hadereje ellen.

A középkori hősi énekek, népköltészeti emlékek, epikus mondakörök, hajdúénekek, írásos dokumentumok, gesták, krónikák és humanista emlékiratok sokat megörökítettek ezeknek a viharos évszázadoknak a szomszédos országok sorsát egyaránt érintő történetéből.<sup>1</sup> A független Bulgária megszűnése, a tirnovói és a vidini cárság elfoglalása után, a XV. században még csak szórványosan fordulnak elő ezzel kapcsolatos magyarországi írásos emlékek; a XVI. században szaporodnak a történeti följegyzések, levelek s a századfordulótól növekszik a diáriumok és útinaplók száma. Ezeket a régi magyar forrásokat azonban még nem tárták föl rendszeresen a bolgár—magyar kapcsolatok, tágabban a balkanisztikai vonatkozások szemszögéből; nincs pontos bibliográfiai áttekintés róluk, hiányzik összefoglaló feldolgozásuk.<sup>2</sup> Pedig a XVII. században s a XVIII. századi magyar irodalomban is értékes naplóföljegyzések, töredékes útleírások és irodalmi részletek találhatók, amelyek tartalmi szempontból immár évszázados európai hagyományok sorába illeszkednek.

A számottevő forrásanyag balkanisztikai elemei eddigi kutatásaink során fölkeltették érdeklődésünket, s próbaképpen ebből a témakörből váltunk egy kiselőadást a szófiai (1966) kongresszuson.<sup>3</sup> A magyar—bolgár

<sup>1</sup> Vö. Juhász Péter—Sipos István: *A bolgár irodalom története*. Budapest, 1966. 46—89. *A magyar irodalom története 1600-ig*. Szerk. Klaniczay Tibor. Budapest, 1964. I. köt. 180 stb.

<sup>2</sup> Értékes kezdeményezés volt a *Magyarország és Keleteurópa (a magyarság kapcsolatai a szomszédnépekkel)* c. kötetben (szerk. Gál István. Budapest, 1947) Bödey József: *Magyarok és bolgárok* című cikke és a vonatkozó általános jellegű bibliográfiai áttekintés, benne Miatev Péter: *Madžarska bibliografija po bálgarski vāprosi*. (Bolgár kérdések magyar bibliográfiája.) Vö. 215—240 és 274—276.

<sup>3</sup> A balkáni országok népi-történeti hagyományai XVIII. századi magyar írók műveiben. Helikon Világirodalmi Figyelő, 1967. 90—101 és franciául Acta Litteraria IX. 1967. 300—311; a kongresszus anyagában: *Résumé des communications du I<sup>er</sup> Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes à Sofia*. 1966. Littérature et folklore. 142—147; L. Hopp: *Traditions populaires et historiques dans les pays balkaniques vues par des écrivains hongrois du XVIII<sup>e</sup> siècle*.

kapcsolatokról ekkor — a török, szerb, román, görög, albán, örmény stb. vonatkozások együttes ismertetésekor — csak keveset szólhattunk a rövid referátumban. Szándékunk akkor az volt, hogy bemutassuk és jellemezzük a magyar írók tollával papírra vetett anyagot, amely a balkáni országok népi, néprajzi és történeti tradícióiból örökített meg különböző motívumokat. Jelezni szerettük volna azt is, hogy régebbi irodalmi emlékeink nemcsak egy nemzeti irodalom kutatása szempontjából lehetnek hasznosak, hanem az irodalom és folklór kölcsönös tanulmányozása, a művelődéstörténet, a régészet, sőt a történeti földrajz szemszögéből is.

Mindez természetesen a magyar—bolgár kapcsolattörténeti kutatásokra is érvényes. Bolgár kollégáim érdeklődését látva és szíves segítségét élvezve, ösztönzést meríthettem a kezdeti lépések folytatásához. Azóta felhasználhattam háromhónapos bulgáriai tanulmányutam (1968) tanulságait is ennek a régi, hiteles, életközelségből megfigyelt írásos anyag bolgár vonatkozásainak feldolgozásához.

Az alábbiakban főleg a XVII. és XVIII. század fordulója körüli évtizedek irodalmi emlékeinek egy jellegzetes válfajára, a diárium- és útinapló-irodalomra irányítjuk figyelmünket. Ezek a bolgár nemzeti újjászületés korszakát megelőző évszázadban keletkezett írások, amelyeknek egy része a *Szláv—bolgár történet* (1762) létrejötte előtti évtizedekben keletkezett, a magyar—bolgár művelődési és kulturális kapcsolatok alig ismert fejezetét alkotják. Elöljáróban ennek az irodalomnak társadalmi s személyi tényezőiről és műfaji sajátosságairól szólunk röviden.

### *A hagyományos naplóirodalom társadalmi bázisa*

A XVII. században sok magyar, jóval többen, mint a szétszórt adalékok alapján korábban feltételezték, s még a XVIII. század elején is számosan magyarországiak és erdélyiek, udvari nemesek, követek és diplomaták, íródeákok, számtartók, futárok és „posták”, kísérszemélyek, lelkipásztorok és katonák, Thököly és kuruc megbízottai, II. Rákóczi Ferenc emberei s az emigráció kurucái —, tehát viszonylag sokan fordultak meg az oszmán-török birodalomba bekebelezett s beglerbégségekké alakított balkáni országokban, bolgár földön is, főleg a „Fényes Portához” vezető útvonalakat övező ország-részekben. Többen közülük följegyzéseket is készítettek, naplót vezettek utazásuk alatt. Számuk bizonyára nagyobb volt, mint azt a török hódoltság idejét túlélő veszendő kéziratok és töredékek ma sejtetni engedik.

A diáriumírás ugyanis meglehetősen elterjedt és divatos volt a feudális korban, főleg az udvari nemesség körében. Különösen a műveltebb nemesek, de a főnemesek, sőt a nemességet szerzett polgárok is kedvelték a naplóírást mind latin, mind magyar nyelvű formájában. Az ilyen diáriumok jórésze külföldi utak követségek alkalmából, amolyan „hivatali” kötelezettségből készült, s a küldetés teljesítéséről szóló beszámolóhoz tartozott.

A jelesebb naplóírók között található Báthori Gábor és Bethlen Gábor erdélyi fejedelem portai követei közül Rimay János költő (1608 és 1621 évekből), Maros-Vásárhelyi Nagy Szabó Ferenc (1614) és Borsos Tamás (1613 és 1618—20) patriciusok, Mikó Ferenc (1619) főnemes, csíki főkapitány, valamint I. és II. Rákóczi György konstantinápolyi diplomatái közül Bogdán Péter (1640), Sehesi Ferenc (1652), továbbá Apafi Mihály emberei, Paskó

Bálint erdélyi követ titkára Rozsnyai Dávid (1665), Sándor Pál (1687–89) és mások.<sup>4</sup> Közöttük vannak Thököly Imre kuruc fejedelem bizalmasai, Bay Mihály (1692), Sándor Gáspár (1693), valamint secretáriusa, Komáromi János (1697). II. Rákóczi Ferenc, erdélyi fejedelem és a szövetszövetség magyarországi rendek vezére is megkívánta, hogy külföldön tevékenykedő ágensei „diáriumot vezetvén mindenekről” küldetésükről pontosan beszámoljanak, amint azt Pápai János portai diplomatája is tette (1705, 1710) követsége éveiben. Íme a régi kéziratok naplói egész sora, amelyek tartalma a bolgár és más dél-kelet-európai népek életével kapcsolatos. Többnyire a múlt században jelentek meg töredékesen különféle kiadványokban; egynéhány részletet Szamota is fölvevett belőlük gyűjteményes kötetébe.<sup>5</sup>

Mielőtt megszólaltatnánk „Misiának vagy Bulgáriának” régi magyar krónikáit, néhány szóval bemutatjuk őket. Ez azért is szükségesnek látszik, mivel a továbbiakban, az ismétlődések elkerülése végett, nem külön-külön, időrendben s egyenként foglalkozunk személyükkel és írásaikkal, hanem bizonyos célszerű témacsoportokban.

Marosjárai Rozsnyai Dávid (1641–1718) marosvásárhelyi erdélyi birtokos nemes család sarja volt. Életének nagy részét diplomáciai küldetéseken töltötte Apafi fejedelem szolgálatában, akinek török deákja, s portai írásos tolmácsa lett. Később II. Rákóczi Ferenc udvarában is ilyen feladatokat végzett. Nevét egy szépprózai kézirat munkája, a *Horologium Turcicum*, az indiai Pancsatantra török változata (Hümajun-náma) egy részének átdolgozása tette emlékezetessé. Történeti följegyzései közül a törökországi utazásairól szólók érdekelnek ezúttal bennünket: *Itinerarium Anno 1660–1670*.<sup>6</sup> Magyar nyelven írott naplója szerint 1665 júniusában kelt útra s Belgrádon keresztül Nis — Szófia — Plovdiv — Drinápoly főútvonalon ért Konstantinápolyba. Visszatérésének és későbbi útjának bolgár állomásait nem részletezte.

Nagy-Galambfalvi Sándor Pál (—1710?) udvarhelyszéki kisnemes az önálló erdélyi fejedelemség utolsó éveiben ugyancsak Apafi portai kapitányaként működött. *Descriptio Itineris nobilis Pauli Sandor ex Nagy Galambfalva Presidentis Transylvanici ad Fulgidissimam Portam Othomannicam. . . Anno 1687 magyar nyelvű naplójában*<sup>7</sup> örökítette meg Bulgárián átvezető utazását. Szeptember végén indultak Belgrádból Istanbulba s megközelítőleg az előbb jelzett, hagyományos főútvonalon haladtak. 1689 júniusában indult vissza ugyanazon az úton; Szófiába érve, június 26-tól hiányzik a napló folytatása. Sándor Pál hosszasan időzhetett bolgár földön, mert csak 1690-ben a törökvári szoroson Erdélybe betörő Thököly seregeihez csatlakozva tért haza.

<sup>4</sup> Biró Vencel: *Erdély követei a Portán*. Cluj-Kolozsvár, 1921. Továbbá I. Hudita: *Histoire des relations diplomatiques entre la France et la Transylvanie*. Paris, 1927. tom. I. A. Veress: *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldavei și Tării Românești*. București; 1937. t. IX. Vö. még Tardy Lajos: *Régi magyar követjárások Keleten*, Bp. 1971.

<sup>5</sup> *Régi magyar utazók Európában 1532–1770*. Szerk. Szamota István. Nagybecskerek, 1892. Másik gyűjteményében (*Régi utazások Magyarországon és a Balkán-félszigeten*. Budapest, 1891) csak külföldi szerzők balkáni, ill. bulgáriai útleírás-töredékei jelentek meg.

<sup>6</sup> *Rozsnyay Dávid, az utolsó török deák. Történeti maradványai*. Kiadta jegyzetekkel és oklevél-tárral kísérve Szilágyi Sándor. Monumenta Hungariae Historica Scriptores VIII. Pest, 1867. 283–290.

<sup>7</sup> *Sándor Pál kapitány s az erdélyi nemzeti fejedelemség utolsó évei*. Történelmi bevezetéssel kiadta Jakab Elek. Magyar Történelmi Társaság XIX. Szerk. Toldy Ferenc. Budapest, 1874. 162–194.

Ludányi Bay Mihály és Szlavniczai Sándor Gáspár (—1723?) Thököly régi hívei, észak-magyarországi nemesek voltak. Az utóbbi a kuruc fejedelem sógora, udvari főkapitánya volt. Uruk küldetésében mindketten jártak a Portán. *Kapithiha Bai Mihály Diariuma* 1692 november elején kezdődött; *Sándor Gáspár Uram Diariuma* pedig 1693 januárjában.<sup>8</sup> Külön-külön, de ugyanazon úton, Belgrád irányából, szintén a leghosszabb nyugatról délkeleti irányba vezető úton mentek Istanbulba. Hazafelé is ezt az útvonalat járták meg.

Komáromi János († 1710) az erdélyi kancellária nótáriusa volt; a törökkel vívott zernyesti csatában (1690) Thököly Imre foglya lett, majd a kuruc fejedelem „privatus secretarius”-aként hívévé szegődött. A sorsdöntő zentai ütközet után török számkivetésbe induló urával Belgrádból Istanbulba ment 1697 októberében. Komáromi *Diariuma s experientiaja* a Vaskaputól Vidin—Nikopol—Rusze—Komarevo—Botevo—Drinápoly városokon keresztül vezető utat örökítette meg. Hazafelé nem vezetett naplót. Magyarul írott diáriuma az előbbiekhöz hasonló régi kiadásban<sup>9</sup> olvasható.

Pápai János († 1740) kismemes II. Rákóczi Ferenc fejedelmi kancelláriájának direktora volt; később portai diplomatája lett. Első *Konstantinápolyi követiségének diáriuma* 1705—1708-ban, a második: *Diarium legationis Constantinopolitanae* 1710-ben keletkezett. Ízes magyarsággal írt naplójának külön érdekessége, hogy két útja alkalmával oda s vissza négyféle útvonalat rögzített (bolgár földön keresztül). Alig múlt egy évtizede, hogy kéziratai napvilágot láttak.<sup>10</sup>

Zágoni Mikes Kelemen (1690—1761) Rákóczi fejedelem udvari kamarása volt. A kuruc szabadságharc bukását (1711) követőleg, lengyel- és franciaországi évei után, 1717-től Istanbul közelében, a Márvány-tenger partján fekvő Rodosto (Tekirdağ) faluban élt a Rákóczi-emigráció kis udvarában. Az osztrák—török—orosz háború vége felé, 1738—39-ben a meghalt fejedelem fia, Rákóczi József herceg kíséretében, a szultán rendeletére elhagyta Rodostót és bejárta az Istanbul—Csernavoda—Rusze—Nikopol—Vidin—Bukarest—Jași útvonalat oda s vissza. 1740-ben tért meg Rodostóba, ott is halt meg. Fiktív levelezés<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Késmárki Thököly Imre és némely főbb híveinek naplói és emlékezetes írásai, 1686—1705. Közli Thaly Kálmán. Monumenta Hungariae Historica Scriptores XXIII. Pest, 1868. 461—482: „Kapithiha Bay Mihály uram Diáriuma”. 645—46 és 653—60: „Sándor Gáspár uram Diáriuma”.

<sup>9</sup> Magyarországi s erdélyi bújdosó fejedelem Késmárki Thököly Imre secretariusának Komáromi Jánosnak törökországi Diariumja s experientiaja. Közli Nagy Iván. Magyar Történelmi Naplók a XVI—XVIII. századból. Pest, 1861. 90. (A bulgáriai útszakasz 3—14.) L. erről a Geografija bolgár folyóiratban (Й. Бюдей: пътят на унгарски емигрант през България в XVII в. География II, 1951/52 КН. 2) Bödey József írását; erre hivatkozva foglalkozott Alekszander Kuzev Komáromi régészeti érdekű följegyzésével a Várnai Múzeum évkönyvében А. Кузев: Известия на народная Музей-Варна книга (Томе) II (XVII), 1966.

<sup>10</sup> Pápai János Törökországi naplói. Válogatta, sajtó alá rend. és előszóval s jegyzetekkel ellátta Benda Kálmán. Magyar Századok sorozat, szerk. Tolnai Gábor. Budapest, 1963. Szépirodalmi Kiadó, 467 l. (A bolgár vonatkozásokra vö. 46—50, 265—66 és 308—312, 347.)

<sup>11</sup> Zágoni Mikes Kelemen Törökországi Levelek és Misszilis levelek. Mikes Kelemen összes művei I. köt. Sajtó alá rend. Hopp I. Budapest, 1966. Akadémiai Kiadó, 223—250 és 698—724. Török kiadása: K. Mikes Türkiye mektuplari Ceviren Sadettin Karatay tarafindan tercüme edilmiştir. Dünya edebiyatından tercümeler. „Macar Klasikleri” I. Ankara, 1944—1945. Maarif Matbaası Vol. 1-2.

formájában folyamatosan írt útleveleiben, a *Törökországi Levelek* néven ismert főművében örökítette meg mindazt, amit az általa megismert balkáni népek szokásaival és hagyományaival kapcsolatosan megfigyelt.

Együttesen annyit jegyezhetnénk meg róluk, hogy ezek a középnemesség soraiból való írók vagy irodalmi igényű tollforgatók koruk átlag nemesemberéhez mérve iskolázott, némelyek több (latin, francia, román, török) nyelvet is beszélő művelt udvari emberek voltak. Rozsnyai, Komáromi és Mikes fordítással is foglalkoztak. Életszemléletük, nézőpontjuk, hazai kulturális „útra-  
valójuk”, földrajzi tájékozottságuk jobbára hasonló vonásokat mutat. Udvari szolgálatuk, hivataluk révén és életkörülményeik szeszélyes alakulása következtében vetődtek el a balkáni országokba, Bulgáriába is, amelynek lakóiról annyi emberi közvetlenséggel írtak. Megnyilatkozásaik a bolgár nép iránti rokonszenvre vallanak. Írásaik egyik legszembevetőbb vonása a közvetlen emberi kapcsolatokat tükröző barátságos hang. Ez a rokonszenv különösen Pápai és Mikes személyes élményekből fakadó kedélyes hangulatú előadására jellemző.

A naplóírók lényegre szorítkozó mondanivalójukat általában tömören fogalmazták meg, megjegyzéseiket és megfigyeléseiket ritkán öltöztették kerek elbeszélő irodalmi formába. A műfajból adódik, hogy ezekben a „hivatalos” följegyzésekben az irodalmi célzat háttérbe szorul a gyakorlati, tényrögzítő írásos feladatok mellett. Szerencsére akadtak kivételes alkalmak is, amikor serényebben fogott a diáriumírók tolla. Nem szorítkoztak mindig a hivatalos értesülések szűkszavú lejegyzésére, hanem útközben papírra vetették személyes élményeiket, hosszú utazásaik alatt látott és hallott dolgokat, sőt olvasmány-  
emlékeiket is. A korabeli vagy korábbi európai utazókhöz (pl. B. Brocquière, J. Bongars, P. Strassburg, K. Neitzschitz, P. Baksics, P. Rycaut, E. Brown, Maria (Montagu) Wortley, Simpert etc.) hasonlóan megemlékeztek mindarról, ami érdekességgént tollukra kíváncszott. Az ilyen szubjektív írói élményeknek köszönhető, hogy száraz följegyzéseik helyenként színes bulgáriai útinaplóvá alakultak, s elbeszélő prózai részletekkel gazdagodtak.

A személyes benyomások alapján történt ábrázolásban és leírásban összeolvadtak az új elemek a régiekkel, az újabb keletű megfigyelések a kancelláriai emberek körében élő szűkebb írásos kézíratos ismeretanyaggal s egy valószínűleg létező bővebb körű szóbeli hagyománnyal. Föltevésünk szerint élt ilyen hagyomány, mely nemzedékről nemzedékre öröklődött már a XVIII. század előtt. A bolgárokról vonatkozó írásos és szóbeli hagyomány társadalmi bázisát elsősorban a fejedelmi udvari nemesség alkotta azzal a többnyire írástudatlan kísérszemélyzettel együtt, amely a bulgáriai országutakat többször is megjáró paraszti-jobbágy szolgaszemélyzetet is magába foglalta. A követjárásokat, s a több kevesebb rendszerességgel közlekedő postajáratokat, szép számú „ajándékvivőket”, rendkívüli diplomáciai követségeket, mindezt összevetve meglehetősen nagy azoknak a polgári és katonai szolgálattevőknek a száma, akik küldetésük teljesítése során megfordultak bolgár földön. Kisebb csoportok hosszabb-rövidebb ideig meg is telepedtek egyes városokban (Vidin, Rusze, Szófia), főleg a Thököly-korban. Ezekben is, másutt (Plovdiv) is magyar megbízottak, postai és kereskedelmi összekötők tevékenykedtek. A kutatás feladata, hogy felszínre hozza mindazt, ami a bolgár—magyar történeti hagyományok szemszögéből összegezésre és értékelésre vár.

## *A magyarok bulgáriai útvonalai*

A tájékozódás megkönnyítésére és a város- s helynevek írásának együttes szemléltetése és azonosítása céljából először az útvonalakat vázoljuk föl a naplóírók által jelzett állomásokkal együtt. Ez azért is tanulságos, mivel azonos útvonalak esetében az egyes érintett állomáshelyek eltérhetnek, s mert a bolgár vagy török helységnevek írásában meglehetősen tarkaság mutatkozik. Egy diáriumon belül is vannak írásváltozatok a földrajzi megjelölésekben. Másrészt ezek az útvonalak összehasonlítási alapul szolgálhatnak más korabeli külföldi osztrák, lengyel stb. útleírások helyrajzához.

Tulajdonképpen két különböző bulgáriai útirányról van szó; a hosszabb és viszonylag könnyebben járható északnyugatról délkeleti irányba tartó, illetve a rövidebb, de meredekebb utakkal tarkított észak—déli irányú nehezebben megjárható útvonalról. Először lássuk a dél-magyarországi határvidékről kivezető, leggyakrabban megjárt Belgrád — Nis — Szófia — Plovdiv — Drinápoly — Istanbul főútvonalat, amelynek középső, bulgáriai szakasza érdekel ezúttal bennünket.

Rozsnyai (1665)

↓ *Nándor-Fejérvár* (Beograd)  
Hiszárczig nevű kastély (Grocka) → Szemendre/Szendrő (Smederovo) →  
Kula nevű vendégfogadó (Kolari) → Hászon pasa kastélya (Hasszán  
pasa Palanka) → Batonicz (Batočina) → Jágudin → Parakiny nevű  
kastély (Paraćin) → Rásna falu (Ražanj) →

*Nis* → Muszta-pasa kastélya (Bela Palanka)

*Drugoman* (Dragoman)  
Vendégfogadó egy patak melletti mezőn(?)  
Mező Szófia előtt(?)

*Szofia* (Szofija)

Harmanlit falu(?)  
Ikhinán falu (Ihtiman)  
Csauli ovo falu havas alatt egy víz mellett(?)  
Szarhan Bágh török falu(?)  
Patárpazán városocska (Pazardzsik)

*Philippi* város (Plovdiv)

Papáz falu (Papas köy — Popovica)  
Falu víz mellett(?)  
Hartymán falu (Harmanli)  
Muszta pasa (Szvilengrad)

*Drinápoly* (Edirne) — Havsa török falu (Havsa) →

Burgasz török falu (Lüleburgaz) → Baba török  
falu (Babaeski) → Karistira török falu (Ka-  
riştiran) → Csorta (Csorlu-Çorlu) →  
Szilivája török város (Silivri) → Pathos  
görög falu? → Kucsuk Csekme (Kücsük  
cekmece) →

*Konstantinápoly* (Istanbul)

Sándor Pál (1687)

↓ *Fejérvár* (Beograd)

Iszárcsik (Grocka)  
Haszszán Pasa palánkja(?)  
Baticzina (Batočina)  
Jagoni(?)  
Jeni palánkja(?)

*Nis*

Muszta Pasa palánkja (Bela Palanka)  
Sárkő (Seherköy-Pirot)  
Dragomán vendégfogadó (Dragoman)

*Sophia* (Szofija)

Ambet Pasa palánkja (Novi han)  
Iktimány falu (Ihtiman)

Köz Dervend(?)  
Tatár-Pazarcsik (Pazardzsik)  
Adatyő(?)

*Philippi* (Plovdiv)

Papázkő (Popovica)  
Kajali (Kiyali)? (Pärvomaj?)  
Uzoncsó (Uzundjovo)  
Hermanli (Harmanli)  
Musztaha Pasa Kúprűsi (Szvilengrad)  
Tyemálykő? (Sztupoy?)

*Drinápoly* (Edirne)

Halsza (Havsa)  
Baba (Babaeszki)  
Burgász (Lüleburgaz)  
Karaszinek (Kariştiran)  
Csorló (Çorlu)  
Czalibria (Calabria Silivri)  
Bujuk-Cssecsmetse (Büyük cekmece)

*Konstantinápoly* (Istanbul)

*Szófia* (folytatása hiányzik)

Ambet Teftadar Pasa Hámja  
Hermanli mező(?)  
Miritza melletti havason(?)  
Köz Dervend  
Tatár-Pazarcsik

*Philipi*

Papázkő  
Kajali  
Uzuresova  
Hermanli → Uvacsik rác falu(?)  
Musztahar Basa kuprűsije

*Drinápoly*

Halfsza  
Baba → Alpoli görög falu(?)  
Burgasz  
Karaszinek → Kalisztorama(?)

Szilitria

Bujuk-Cssetsmecse

↑ *Konstantinápoly*

Vissza 1688–1689-ben Istanbulból

Pápai (1710)

↓ *Lándorfejeérvár* (Beograd)

Iszaresik (Grocka) → Hasszán-pasa-Palánka(?) →

Jagodina? → Rásnya (Rožanj) →

*Nis* → Musztafa-pasa-Palánka (Bela Palanka) → Kosztur? →

Szaribod (Czaribrod, Czamrod, Zaribrodz?) →

Akalé (Szlivnica)



*Szófia*

Jeni Hán (Novi han)  
Ikrimán (Ihtiman)  
Palánka(?)  
Pasaresik (Pazardzsik)

*Filippi* (Plovdiv)

Popázli (Popovica)  
Kajali (Pärvomaj?)  
Uzmecfova (Uzundjovo)  
Hebibese (Lü bimets)  
Musztafa-pasa-Palánka (Szvilengrad)

*Drinápoly* (Edirne)

Harsza (Havsa)  
Baba (Babaeski)  
Burgaz (Lüleburgaz)  
Csorló (Çorlu)  
Könökli(?)  
Bujuk Csecsmegye (Büyük cekmece)

*Konstancinápoly* (Istanbul)

Vissza: lásd alább.

Bay (1692)

↓ *Landor-Fejérvár* (Beograd)

Izarcsik (Grocka)  
Kolár (Kolari)  
Haszán passa palánka(?)  
Baticzina palánkja (Batočina)  
Jagodina(?)  
Paratiny (Paračin)  
Rásnya (Ražanj)  
Alexincza (Aleksinac)

*Nis*

Musza passa palánkja (Bela Palanka)  
Bánya (Niska Banja)  
Sárkő (Pirót)  
Dragomán

*Sófia*

Jenihám (Jeni han-Novi han)  
Iktimán (Ihtiman)  
Bosulye falu (Busulja)  
Tatár-Pazártsik (Pazardzsik)

*Philippi*

Papazli (Popovica)  
Kajali (Pärvomaj?)  
Uzuncsova (Uzundjovo)  
Harmanli  
Musztafa passa hídja (Szvilengrad)

*Drinápoly*

Sándor Gáspár (1693)

↓ *Posarovicza* (Požarevac)

Reszova (Svetozarevo?)

Paratiny  
Rásnya  
Alexincza

*Nis*

Musza passa palánka  
Sárkő rácul Pirota  
Dragomán

*Szophia*

Iktimán, Iktimány  
Dervend? → Vetre falu törökül  
Uzarczik (Vetren)  
Pazár-Csik, Tatár-Pazár-Csik

*Philippi*

Papazli  
Kajali → Szemiscsi(?)  
Uzuncsova  
Harmánli → Hibibese (Lü bimets)  
Musztafa-passa-palánkja

*Drinápoly*

Visszatérőben (1693)

Szófia-Vidin irányában tovább...  
Tatár-Pazáresik (Pazardzsik)  
Filippi (Plovdiv)  
↑ Kara-Pazár(?)  
Drinápoly

Rövidebb, de nehezebb volt az Erdélyből a Krassó-szörényi havasokon át, Ruszén és Nikopolon keresztül dél felé vezető, a Közép- és a Kis-Balkánon átvivő, szorosokon kanyargó útvonal, amelynek bizonyos eltérésekkel szintén megvoltak a főbb állomáshelyei.

Komáromi (1697)

↓ Lándor-Fejérvár (Beograd)

Visnicza rác falu → Iszárczik török palánk rác faluval (Grocka) →  
Vég-Szendrő (Smederovo) → Kujlicz török vár rác faluval →  
Komáromi szerint innen „ez a föld már a Morván fogva Misia ország”. Voltak mások is, akik vele együtt úgy tudták, hogy „Nándor Fehérvártól a Morava folyóig Szerbia, a Morava folyótól pedig Bolgárország” terül el; hogy a Morava a „Szerbiát Bolgárországtól elválasztó folyó”.<sup>12</sup> Ezek a leírások XIII. század előtti állapotokra utalnak, amikor az első bolgár cárság a középkori Magyarországgal (Végszendrő táján) határos volt. De kövessük Komáromiék útját a Dunán lefelé, a Morava után:

Osztrova rác falu →

Posarócza török s rác város (Požarevac)

Rám török vár

Pék török palánk (Pek)

Modva

Galambvár, török s rác Guvesdselmi (Galambóc — Golumbac)

Bernicze pusztá földvár

Dobra török palánk (Dobra)

Poricsa török, rác palánk

Hersova (balra Orsova) Vaskapu

Wetiszlan vagy Kladova török kastély (Kladovo)

Bresa vagy Hads-Pisman török palánk (Brza Palanka)

Furdené vagy Florentia egy kősziklára építve →

Widényi vár s város (Vidin/Bodon) innen tovább a Duna mintegy félezer kilométernyi szakaszán:

Vidin

Ráhó/vára (Orjahovo)

Gige város rudériái (Gigen)

Kula (balra) török s bolgár város(?)

Nikopoly vára s városa (Nikopol)

Sistó város török s bolgár (Svistov)

Oroszcsik török város (Rusze)

Csarnavoda görög falu (Cservena Voda v. Cerni-Vajvoda)

Glosova(?)

Csőtűklő(?)

Zalom(?)

<sup>12</sup> Pl. Broequirère (1433), Vratiszlav (1591), Neitzschitz (1634), Brown (1669), vö. Szamota: i. m. 1891. 73, 213, 250, 343. A mostani határ jóval lejjebb, a Timok folyó torkolatánál kezdődik.

Eszki-Stanbol? (Preszlav)  
 Drákulykő bolgár falu (Dragoevo)  
 Noah-havasa alatt Hemus hegyeiben  
 Cselilova bolgár falu (Çali Kavak — Riş)  
 Comarova falu (Komarevo/Karnobat?)  
 Abal bolgár falu(?)  
 Jenicze(?)  
 Csomlokkő török falu (Csomlok Köy — Botevo)  
 Arnotko bolgár görög falu (Arnaut Köy)  
 Drinápoly (Edirne)  
 Hapsza (Havsa)  
 Bulyáz(?) (Burgaz?)  
 Csorlo (Çorlu)  
 Czilibre (Silivri)  
 Bogadova(?)  
 Bujuk-Csekmedsze (Büyük cekmece)  
 Kucsuk-Csekmedsze (Kücsük cekmece)  
 Konstantinápoly

A Rusze és Istanbul közötti utat Pápai visszatérőben tette meg, míg oda felé Nikopolon keresztül indult el. Ruszei útvonalának északi szakaszán van néhány érintkező pontja Komáromiével.

Pápai (1705)



Izláz Dunai átkelő (Islaz)  
 Nikápoly (Nikopol)

Stesar (Stidjar)  
 Morbedek (Murad beg-Bela cerkova)  
 Gabrova bolgár helység (Gabrovo)  
 Sipka falu (Sipka)  
 Kazánlik bolgár hely (Kazanlak)

Hamkő (Hain Köy — Gurkovo)  
 Kara-Szánna tatár falu (Karsanli)  
 Jámbole város (Jambol)  
 Nedeskő(?)  
 Deretkő (Dere Köy — Voden)  
 Kırklisza város (Kırklise — Kırklareli —  
 Lozengrad)  
 Jarova parti klastrom(?)  
 Arnót(?)  
 Csatálsi (Çatalca)  
 Fener  
 Bulyuk-Csecsmegye (Büyük cekmece)  
 Stefanec kikötő  
 Konstancinápoly

Gyorgyo (Duna) Giurgiu

Orosz Csík (Rusze)

Rácgrád (Razgrad)  
 Komorova (Komarevo)  
 Bugfa(?)  
 Csalikkava (Csali Kavak — Riş)  
 Pasak(?)  
 Imikő (Kamenec)

Papazkő (Papas Köy — Popovo)

Bujuk Dervent (Büyük dervent)  
 Tanismer(?)  
 Hazko (Havsa)  
 Burgazd (Lüleburgaz)  
 Csorló (Çorlu)  
 Kirukli(?)  
 Bugadoz(?)  
 Bujuk-Csecsmegye  
 Kucsuk-Csecsmegye (Kücsük cekmece)

↑ Konstancinápoly

Vissza 1708-ban a keletebbre eső Istanbul-Rusze útvonalon.

Utolsó törökországi útjáról Pápai kelet-bulgáriai dobrudzsai úton tért vissza hazájába.

Pápai (1710)

↑ .....  
 Galac moldvai kikötő (Galați)  
 Macsinik (Duna/Măcin)

Arikla(?)  
 Baltacsi(?)  
 Kubadi (Cobadin)  
 Hadsí oglu Pazarcsik (Tolbuchin)

*Provadi* (Provadia)

Jeniki (Balgarevo)  
 ↑ Faki (Fakia)  
 ↑ *Kirklisza* (Kirkklise/Kirklareli)  
 Burgáz (Lüleburgaz)  
 Csorlo (Çorlu)  
 Könikli(?)  
 Bagadoz(?)  
 Kucsuk Csecsmecse (Kücsük cekmece)  
 ↑ *Konstancinápoly* (Istanbul)  
 ↑  
 Visszatérő útvonal

### Város- és helységnevek írása

A hallás után fonetikusan lejegyzett helységnevek között vannak egyszerű hangzású, jól érthető, s éppen ezért helyesen vagy megközelítő pontossággal papírra rögzített nevek, mint pl. *Sipka*, *Szofia*, *Dragoman*, *Harmanli*. A mai nyugat-bulgáriai határvárost a többeli *a—u* mély magánhangzó-váltások alakban is megtaláljuk: *Drugoman* (1665) *Dragomán* (1687, 1692, 1693), *Drágomán* (1693), ami csupán árnyalati változatot jelent. A Maricába ömlő Harmanlijszka torkolatánál fekvő Harmanli egyaránt előfordul *e—a* magas és mély tőhangzóval: *Hermanli* (1687, 1689), *Harmanli* (1692), *Harmánli* (1693); valószínűleg erre utal a helyileg megegyező, de különös módon írt torzult alakú *Hartymán* (1665) is.

A magánhangzóknál maradványok is találhatók. A Marica jobb partján levő Kiyali (a mai Pärvomaj?) csak mély tőhangzós *Kajali* (1687, 1689, 1692, 1693, 1710) alakban fordul elő. Komarevo helynevet árnyalati különbséggel az utolsó szótagban is mélyhangúra alakított formában *Comarova* (1697), *Komorova* (1708) írják. A szóvégi *o—a*-ra változtatása Gabrovo—*Gabrova* (1705) írásakor is megfigyelhető. Kazanlák (Казанлък) szóvégi magánhangzóját följegyzője magashangú, *Kazanlik* (1705) alakban írta.

Szofija esetében az írásmód: *Szofia* (1665, 1687), *Szófia* (1710) *Sofia* (1692), *Sophia* (1687), *Szophia* (1687, 1693), a régies latinos *ph* és a vele azonos *f* zöngétlen mássalhangzó, illetve a szókezdő latinos *s* a neki megfelelő *sz* változásával és ezek összevegyülésével. Lényegében formai-helyesírási különbségekről van szó a hagyományosan rögzített szóalakban.

Plovdiv régies görögös (Philippopolis), latinos (Philippi), törökös (Filibe) nevét a következő rokon változatokban találjuk: *Philippi* (1665, 1687, 1692, 1693), *Philipi* (1689) s egy latinos helyhatározós szerkezetben „ad Philippopolim” (1689), *Filippi* (1710).

A két város között többek által érintett Ihtiman írása főleg a két magas *i* magánhangzó közti mássalhangzók cserélődésével és a szóvégi *n* palatalizálódásával (*n—ny*) tér el: *Ikhinán* (1665), *Iktimán* (1692, 1693), *Ikrimán* (1710), *Iktimány* (1687, 1693). De a városnév így is könnyen fölismerhető. Egyszerűbb változat Razgrad és *Ráçgrád* (1708) írásában a *z—c* jelölése.

Némely hasonló formában leírt helységnév végződése némileg megváltozott, megrövidült vagy megnyúlt. Pl. Fákia helyett *Faki* (1710), Provadia helyett *Provadi* (1710), Vetren, Gigen és Svistov helyett *Vetre* (1693), *Gige* (1697) és *Sistó* (1697) áll; s még egy érdekes csonkulás: *Ráho* (1697) vagyis Orjahovo. A megnyúlásra példa *Jámbolne* (1705) Jambol helyett.

Egy bizonyos típusú, összetett török hangzású helységnév lejegyzése esetén gyakori a szóvégi *y*–*j* elhagyása, mint pl. *Csomlokkő* (1697) Csomlok Köy (Botevo) vagy *Arnotko* (1697) Arnaut Köy helyett. Legtöbbször hosszú *ő*-vel a végén: *Hamkő* (1705), *Deretkő* (1705) — Hain Köy (a Hainboaz szoros után, Gurkovo) és Dere Köy (Voden) helyett. De Papas Köy (Popovica) több változatban is: *Papáz* (1665), *Papazli* (1692, 1693), *Popázli* (1710), *Papázkő* (1687, 1689), *Papazkő* (1708). Más típusú kéttagú összetétel törökös hangzása láthatóan zavart okozott: *Cselilova* (1697) vagy *Csalikkava* (1708) azaz Çali Kavak (a mai Riş).

A magyar fülnek szokatlan kiejtésű helységnevek néha kisebb-nagyobb mértékben eltorzultak: *Stesar* (1697) annyi mint Stidjar, *Busulye* a. m. Bosulja (1692), *Hibibese* (1693) vagy *Hebibese* (1710) azaz Lühimets. Továbbá *Uzoncsoa* (1687), *Uzurcsova* (1689), *Uzuncsova* (1692/1693), *Uzmeçfova* (1710) Uzundjovo helyett. Pazardzsik jobbra egyöntetűen rögződött meg a naplókban: *Patárpazán* (1665), *Tatár-Pazarcsik* (1687, 1689), *Tatár-Pazárcsik* (1692/1693) vagy egyszerűen *Pazár-Csik* (1693) s *Pasaresik* (1710) alakban is. Akad érdekes elírás is, mint pl. *Morbedek* (1705) Murad beg (a mai Bela cerkova) helyett. Így lett *Kara-Szána* (1705) Karsanli (Panaretovci) faluból, továbbá *Csarnavoda* (1697) Cservena Voda (vagy Cerni Vajvoda) helységből; Mikesnél: *Csernavoda* alakban.

Egyes helységneveknek hagyományos magyarosított neve van; ezek közé tartozik *Nikopoly* (1697), *Nikápoly* (1705), *Nicápoly* (1738) vagyis Nikopol. *Oroszcsík* (1697, 1738), *Orosz Csík* (1708) azaz Rusze. Vidin általában *Vidin* (1738) vagy *Vidény* (1697), régebbi magyar neve *Bodony* (Bononiaról) volt. Ide tartozik a már említett *Szófia*, amelyet Anonymus gestája még *Szeredóc* néven (a szláv Szredec a. m. „Közép” után) említett.

A bulgáriai helységnevek azonosítása általában megoldódott.<sup>13</sup> Az említetteken kívül utalhatunk a Drinápoly előtti *Musztá pasa* (1665) csonka alakú megnevezésre és változataira, *Musztaha Pasa Kürpüszli* (1687), *Musztahar Pasa kuprüszije* (1689), *Musztafa passa hídja* (1692), *Musztafa passa palánkja* (1693/1710), a mai Szvilengrad. A Szófia utáni állomás, *Amhet Pasa palánkja* (1687) vagy *Amhet Teftedar Pasa Hámja* (1689), másként *Jenihám* (1692) és *Jeni Hán* (1710), bizonyára a mai Novi han helységgel, a Szófia előtt jelzett *Akalé* (1710) pedig Szlivnitzaval azonos. A kelet-bulgáriai *Hadsi oglu Pazaresik* (1710) a mai Tolbuchin; tőle délre eső *Jeniki* (1710)nek nevezett helység nem lehet más, mint Bălgarevo; *Imikő* (1708) Kamenec, az északra fekvő *Drákulykő* (1697) Dragoevo helységgel azonosítható. A kérdőjellel megjelölt helységneveket még nem sikerült azonosítanunk.

<sup>13</sup> A helységnevek azonosításához nyújtott szíves segítségükért ezúton is köszönetet mondok a szófiai akadémiai Balkanisztikai Intézet munkatársainak (Russzi Sztójkov, Vaszilka Tăpkova Zaimova, Marta Markovszka kutatóknak), a várnai A. Kuzevnek, valamint a szliveni Gadjalova Gaduszalova és a ruszei Zsecska Sziromahova muzeológusnak, továbbá a burgaszi, gabrovoi, jamboli, nikopoli, pleveni, preszlavi, sumeni történeti múzeum segítőkész munkatársainak és vezetőinek.

Rátérve a szövegekre, igyekeztünk a helységnevekhez fűződő följegyzéseket, a városleírás elemeit csoportosítani. A legegyszerűbb jelzésektől és leíró elemektől az összetettebbek felé haladva, a tájegységekhez is ragaszkodva próbáltunk áttekintést adni a bolgár vonatkozásokról.

### Város- és tájleíró elemek

A kezdetleges útleírás nyomai azok a naplójegyzetek, amelyek az időpont, esetleg a megtett távolság vagy a puszta helységnéven kívül mást nem rögzítenek, noha közben bőven írnak a naplóiírók a küldetésükkel kapcsolatos dolgokról. Ennek az utazónaplónak képviselője volt Bay Mihály; de ilyen útszakaszok előfordulnak más naplóiíróknál, Rozsnyainál, Sándor Pálnál, s még az egyébként részletezőbb előadást kedvelő Komáromi és Pápai naplójában is. Az is megesik, hogy az érintett helység nevét sem ismerik.

Nézzünk néhány ilyen részletet. Sándor Pál így rögzít egy útszakaszt: „10. October. *Dragomán* nevű vendégfogadó mellett eljövén, egy darab puszta mezőn megháltunk, . . . 11. October *In Sophiam* venimus”. Valamilyen táborozó hely lehetett ez a bizonyos mező, mert Rozsnyai is ír róla: „Die 19. júnii jöttünk *Drugoman* nevű faluhoz, az hol igen nehezen későn találánk egy kis penészes bort. Die 20. jöttünk igen szoros havason által egy vendégfogadóhoz nem igen messze az mezőre egy kis patak mellé, . . . Die 21. jöttünk nem igen messze *Szofiához* egy mezőbe.” Alább, már Plovdiv után így folytatja: „Die 5. Julii jöttünk *Papáz* nevű falu mellé. Die 6. jöttünk nem tudom micsoda falu mellé, . . . Die 7. jöttünk már egy más víz-falu mellé, . . .” Pápai szintén erre járva Popovica után röviden szól, hogy hová ért: „Aprilis 21. Délre *Kajaliba*, estvére *Uzmecfovára*, mely kilenc óra. 22. Délre *Hebíbesére*, estvére *Musztafapasa-Palánkára*, mely tíz óra. 23. Délre *Drinápolyba* . . .”

Még szűkszavúbb Pápai visszafelé, amikor Kirklisza után sietve észak felé tart augusztus végén: „30 *Fakira* 12 1/2 óra. September 1 *Jenikire* 10 1/2 óra. 2 *Provadiba* 3 óra. . . (ennek leírására alább kitérünk) 3 *Hadsi oglu Pazaresikra* 12 óra. 4 *Kubadiba* 13 óra. (Ma Cubadin Dobrudzsában.) 5 *Baltacsiba* 11 óra. 6 *Ariklaba* 8 óra. 7 *Manicsikba* 9 óra.” (Măcin a Duna-parton.) Az útnapló vezetésének ez a módja csak az útvonal rekonstrukcióját teszik lehetővé.

Hasznosabbak az ugyancsak szűkszavú, de különféle megjegyzésekkel kísért, főleg az illető helység földrajzi fekvésére, gazdaságára és lakosságára, etnikai és nemzetiségi jellegére tett észrevételek. Esetenként megjelölik a várakat vagy régi várromokat, klastromokat, lerombolt vendégfogadókat, hidakat, kereskedő pontokat, sólerakó portusokat, halászó helyeket, útelágazásokat s egyéb dolgokat.

### A leíró elemek bővülése

#### A Duna mentén Vidintől Ruszóiig

Kezdjük az északi Duna-parti vidékeken. A dunai kiszögellésben levő mai Kladovoig elvetődő Mikes azt írja róla, hogy „*Fetislan* egy nyomorú rátság falu” (1738). Komáromi a Vidin utáni szakaszon, a Cibrica és Ogoszta folyó torkolatánál hajózik lefelé: „15. Octobris. Megindulván, találtunk a viza

fogó helyekre; jobb felől marad el egy török palánk és puszta klastrom. Annál alább ereszkedvén szakad a Dunába a Czibere vize és tovább az Ogod vize; itt a Duna közepében háltunk. 16. Jobb felől (mert általellenben mind Havasalfölde) értük *Ráhot*, ennek régen a hegyen vára is volt, most puszta. Ennek a határán olyan torma<sup>14</sup> terem, mint a fél karom vagy lábom. . . Alább ereszkedvén, láttuk a mint Erdélyből, Fogarasvára alól, Havasalföldön által jövő Olt vize beszakad a Dunába; itt is a sónak portusa vagyon; alább bal felől *Kula* nevű török és bolgár város, ez is derék hely, mindennek bőségében vagyon; s tovább jobb felől *Nikopoly*. . .” Erről és Vidinről alább bővebben szólnunk, most folytassuk az utat. „Azon nap egy *Sistó* nevű városhoz érkeztünk háltni; Törökök s Bolgárok lakják, a Duna parton van jobb felől nagy város, mindennek bősége van benne, vára is volt régen.” Svistov a magas Duna-parton épült régi kereskedő város a dunai víziút egyik forgalmas állomása volt.

A következő kikötőhely a hajdani flottatámaszpont, s a török hódoltság utolsó évszázadaiban észak-bulgáriai közigazgatási központ Rusze: „17. Octobris. Érkeztünk *Oroszcsikra*, ez a Duna parton fekszik, nagy török város, vára is van és portusa minden dunai furkatáknak, sajkáknak, élés-hajóknak. Itt lakik az dunai kapitány, Basa, és itt mindennek nagy olcsósága vagyon. A szőleje mindenkép olyan, mint a masolja-szőlő, a tokaji hegyen sem terem szebb, az bora olcsó. Itt már a furkatáról kiszállottunk és mulattunk négy napokig.” (1697) Az északkeletnek forduló Duna partján fekvő, dombos vidéktől övezett ősi kikötővárost „furkatán” vagyis vitorlás dereglyével (barchetta) érték el. A nevezetes „hatvan hajó” (Sexaginta Prista) városa<sup>15</sup> megragadta a szemlélőt. Régi idők óta híres bolgár csemege- és borszőlőjéről a legnagyobb elismeréssel szól, és elfogulatlanul a magyar tokaji terméssel méri össze.

Míg Komáromi útja innen dél felé vezet, Mikes a ruszei járás távolabbi falujába, Cservena Vodáig is eljutott: „*Csernavoda* igen ocsmány helyt vagyon, de nagy falu, szép házak vannak benne; fele oláhok, fele bolgárok lakják, kevés török. De gazdag kereskedők vannak itt, mind inkább Erdélyben kereskednek. A házak mind egy formára vannak építve.”<sup>16</sup> Ezek a településre és lakosaira tekintő egyszerű városképek már szubjektív ítéleteket is tartalmaznak, s különféle leíró elemek keverednek össze bennük.

## R u s z é t ő l — D r i n á p o l y i g

Hasonló példák a Ruszéből dél felé tartó Komáromi kelet-bulgáriai napló-részleteiben is találhatóak: 22. Octobris. Itt lóra ülven, háltunk meg *Csarnavoda* (Cservena Voda) nevű görög faluban. 23. *Glosován*. 24. *Csötüklön*. 25.

<sup>14</sup> A dunai tormát Mikes is emlegeti: „. . . minden estve ki kötöttünk valamely sziget mellé; gyakorta a sziget parton tsak a tormához kötötték a hajot, mert olyan vastag gyökerek vannak, mint a szekér rudgya. Ha meg reszelik sárga, és jó ha mindgyárt eszik, de izetlen, ha egy keveset áll reszelve.” 142. levél. *Oroszcsik*, 14 8bris 1738. *Törökországi Levelek*, i. m. 1966. 233.

<sup>15</sup> Régebben is írtak a Dunán átkelőben Rusze városáról, pl. Bogdán Péter (1640), A magyarok közül csak őrá hivatkozik a következő cikk: Жечка Сиромачова и Симеон Пармаков: Икономическое Развитие на Русе през епохата на турского Робство. (*Die wirtschaftliche Entwicklung von Russe während der Türkenherrschaft*) Известия на народния Музей-Русе. Варна книга Първа 1964. 17—49.

<sup>16</sup> Mikes 133. levél. *Csernavoda*. 19 february 1738. *Törökországi Levelek*, i. m. 224. és 698. l. jegyz. Ott még tévesen a romániai Csernavodával véltük azonosnak a valójában ruszcsuki járásban levő Cservena Voda falut. Miatev Péter szíves közlése nyomán helyesbítjük ezt.

*Zalomba*. Ezeknek a helyeknek sok búzája terem, igen jó föld mindenütt, a szántóföldeken sok a vad körtvély-fa.” A naplóíró a jó gazda szemével tekint szét az északkelet-bulgáriai termékeny tájakon, a táblás-dombos vidék gyümölcsösein. Más magyar utazókhoz hasonlóan a mohamedán törökök miatt nehezebben hozzáférhető bort emlegeti leggyakrabban. A Kis-Balkán hegység nyúlványain átkelőben jegyzi föl: „Éjszakára mentünk *Drákulykő* nevű bolgár faluba, a Noah-havas alá, ennek híres bora terem. 26. Mentünk által az Noah-havasán, ezeket hívják Hemus-hegyeinek” s bizonytalan földrajzi ismereteit elárulva hozzáteszi: „a Fekete-tengertől a Fejérig nyúlnak el.” Estére tovább jutottak: „...háltunk meg a havasnak innenső aljába *Cselilova* nevű faluba a Bolgárok között.” Innen folytatódik útjuk Drinápolyig: „27. Octobris. Ugyanezen havasoknak végső szélében *Comarova* nevű faluban háltunk meg. Ezeknek is jó s elegendő borok terem. Itt válik meg az út bal felől *Konstantinápoly* felé, jobbra pedig *Drinápoly* felé. 28. Megindulván, háltunk *Abal* nevű faluban, ezekben mind Bolgárok laknak. 29. Érkeztünk *Jeniczé*re. 30. *Csomlokkő* nevű török faluban, vagy *Csomlok-kő*nek hívják. Itt vagyon szép mulató helyek a török császároknak, a nap is alig éri a sok nagy sűrű fák miatt. 31. Érkeztünk *Arnotko* nevű bolgár faluba, Görögök lakják inkább; ezeknek sok jó borok terem. *Drinápoly*hoz egy fertály mért-föld.” (1697)

Mielőtt más tájakra térnénk, emlékeztetünk a Portáról visszatérő Pápai-nak délről északi irányba megtett kelet-bulgáriai útvonalára, amely nem egészen azonos, de közel esik Komáromiéhoz. A török fővárost elhagyva Lüleburgaz után következő állomások: „Szeptember 10. Délbe szállottunk *Papazköre*, *Imiköre* mentünk éjtszakára. 11. *Pasakon* szállottam meg délben, *Csalikkavára* mentem estvére. Ezen hely vagyon a Balkán közepin. 12. *Bugfára* mentem estvére, ott is háltam, ebédet *Komorován* éven. 13. *Rácgrádon*, mely török város, délben megszállván, estvére mentem tovább. 14. Érkeztem *Orosz Csíkra*. . .” (1708) Komarevot és a mai Riş (Çali Kavak) városát mindketten érintették. Egyébként Pápai Popovo és Kamenec irányból Deli Orman vidékén s a Beli Lom folyó völgyében fekvő Razgradon át tartott Rusze felé.

### *A leíró elemek keveredése*

Ha a másik, hagyományos főútvonalat követjük, az erre vonatkozó naplójegyzetekben már jobban megfigyelhetők az előbbiekhöz hasonló város- és tájleíró elemek, a lakosokkal, a gazdasággal, a földrajzi és természeti viszonyokkal kapcsolatos adatok keveredése, a személyes élmények beszüremlése, bizonyos helyi jellegzetességek érzékeltetése.

### N i s — D r a g o m a n — S z ó f i a

A Nis és Szófia közti (kb. 150 km) útszakasz csupán néhány állomásból áll. Legrövidebben Bay Mihály írja le.<sup>17</sup> Sándor Gáspár az utazósebességet is jelzi Nis és Bela palánka, Pirost és Dragoman között. „Die 24. Januarij. Étczakára gyűttem *Musza passa palánkára*, ki is 8 óra Nishez. Die 25. Vasárnap virradta előtt *Musza-passa-palánkáról* megindulván, jöttem *Sárkőre*, vagy itt

<sup>17</sup> „Die 21. Novembris. Szállottunk Musza passa palánkájához. Die 22. Sárkőhöz. Die 23. Dragománhoz. Die 24. Sofiához.” (1692)



rácúl *Pirotára*; az póstalovak nem léte mián az egész napot itt kellett töltenem. . . Die 26. Hétfőn idein megindultam *Sárkőrül*. . . Étszakára jöttem *Drágománra*, téssen 7 órát. . . Die 27. Kedden *Dragománról* megindulván, jöttem *Szophiára* étszakára, téssen 8 órát.” (1693) A négynapos útszakaszt Rozsnyai és Sándor Pál kényelmesebben, több pihenővel, öt, ill. hat nap alatt tette meg. Sokkal többet ez utóbbi sem ír, csupán a szintén *Sárkőnek* nevezett *Pirot* városkát jellemzi tömören: „Ez egyszép küs török város.” (1687) Érdekes, hogy Szófiáról egyikük sem írt jellemző sorokat. Pápai már nem mulasztotta el felvázolni a szépfekvésű város tájképét, amikor az előbbiektől eltérő megállónkon keresztül Nisből megérkezett. „Április 15. Érkeztem délre *Musztafapasa-Palánkára*, estvére *Koszturra*, mely tizenegy óra. Itt már mindenütt meg látszik a német járása, holott is nagy, drága épületű vendégfogadókat a rác, labancmagyar minálta. 16. Délbe *Szaribodra*, éjtszakára *Alkaléra*, mely tizenegy óra s fél. Szintén eddig excurrált már a labancság.”

S íme a hósapkás Vitosa lábánál, a hegykoszorúval övezett síkság délnyugati részén fekvő mai bolgár főváros egykori látképe: „17. *Szófiába*, mely nagy, ép város, a havas alatt vagyon, amint akkor is fejeerek voltak a hegyek körülötte. . . aznap ott kellett mulatnom.” (1710) Hozzá illeszthetjük az egy hétre megálló Rozsnyai sorait: „Die 22. Junius. Jöttünk *Szofia* alá az mezőre, az nap mentem be elsőben. Die 23, 24, 25, 26, 27, 28 mind itt voltunk helyben, vezér érkezéteig; szép piacza vagyon, vagy 22, 23 mecset vagyon benne.” (1697) Köztük volt a XV. századbéli „Büjük dzsámi”, a török hódoltság korabeli legnagyobb építészeti műemléke és a XVI. századi „Banja basi dzsámi” hatalmas kupolájával és a „Fekete dzsámi” („Csernata dzsamila”) is. A szófiaiai piacról Sándor Gáspár jegyezte meg: „Az abát két talléron árulják, csizmát egy talléron; kalpogot nem kaphatni.” (1693)

## S z ó f i a — P a z a r d z s i k — P l o v d i v

Az út folytatása Szófiából a délkeleti irányban húzódó Ihtimáni Szredna Gorán át s a Marica völgyén keresztül Plovdivig változatosabbnak látszik, mint az előző szakasz. Az egyéni módon írott naplórészeket alapot adnak mind a tartalmi összevetésre, mind pedig egyéb mozzanatok összehasonlítására.

A nagyvezér kíséretét követve Szófiából kiinduló Rozsnyai nyári időben öt nap alatt ért Plovdiv határába.

„Die 29. Juni Megindulván az vezérrel, jöttünk *Harmanlit* nevű faluhoz.

Die 30. Jöttünk *Ikhinán* nevű faluhoz.

Die 1. Juli jövének igen szoros havason, kinél szorosabbat addig nem láttam; innél kiérven egy vizecske mellett az havas alatt szük helyen az vezér megszálla *Csauli ovo* nevű faluban, de hely nem lévén, mi eljövénk által igen szoros helyeken *Szarhan Bâgh* nevű török falu mellé, az holott is nem igen jó helyen hálánk az kis Kasa között(sic!).

Die 2. jöttünk *Patárpazánra*, alkalmas városocska, 9 vagy tíz mecset lehet benne; itt várt bennünket urunk étekfogója, Masary István uram az adóért ment törökkel.

Die 3. jöttünk *Philippibe* az nagy hírű Sándor születésének helyébe. 4. bemenvén az városba az havasalföldi Spotna szállására, töltöttünk igen jó bort, 4 oszporán okáját. . .” (A városról vö. alább.)

Három, általunk eddig még nem azonosított helységet is említ a naplóíró,

amelyek nevét csak ő jegyezte föl. Ihtiman és Pazardzsik viszont mindig előfordul az érintett állomások között.

Bay Mihály is a Szófiából Drinápolyba tartó nagyvezér útját követte ősz végi útján.

„Die 26. Novembris. *Jenihám*hoz szállott a fővezér.

Die 27. Jöttünk *Iktimán*hoz; hova is a molduvai vajdának postája érkezvén, hozott kegyelmes urunknak mind a vajdától, mind Székel Zsigmond uramtól levelet.

Die 28. Szállottunk *Busulye* nevű faluhoz, melly is harmadfél óra Tatár-Pazárcsikhoz.

Die 29. Jöttünk *Tatár-Pazárcsik*hoz, honnan ment el Bay András Haszán agával együtt *Drinápoly*ba, szállás s egyéb szükséges dolgok procurálására. . . Ide hozott a bosztandcsi-passa hat szekér kéncest.

Die 30. Szállottunk *Philippi*hez, holott az jancsárság és egyéb rendből álló hadak egészen nagy solemnitással excipiálták a vezért. Die eodem. . .” (1692)

Bay szokása szerint az utazás folyamán történt eseményeket ír le, a postáról, a kincsgyűjtő pasáról s a vezér fogadásáról. S bár egy hetet időzött Filippiben, a városról nem beszél, csak tárgyalásairól, levelezéséről s folyó ügyeiről. Az előbbihez viszonyítva két újabb helységnév fordul elő nála. A Szófia és Ihtiman közötti valószínűleg a mai Novi han lesz; a másik Vetren és Pazardzsik között fekvő Bosulja falucska. Vagyis nem a Marica-menti mai Kosztenec-Belovo-Szeptemvri országúton, hanem egy rövidebb elágazáson jöttek, amely északnyugati irányból éri el Pazardzsik előtt (Maricába torkolló) a Topolnyicával párhuzamosan ereszkedő utat.

Úgy látszik, hogy Sándor Gáspár is ezt a rövidebb irányt választotta a következő év januárjában. Tél idején tizenegy óra alatt ért Ihtimánba; itt két dolgot említ, a postaházat, ahol levél várta és a szállásadóját: „*Iktimán*ban háltam Bolyó nevű gazdánál; ezután is ajánlotta magát, az kuruczoknak szálást ad jó szível; az város végén lakik, mint *Jenihám*bul bemennek, az jobbagyok utczájában.” Másnap két karabélyosát Thököly után küldötte, ő maga pedig elindult a mellékúton, de eltévedt s kalandos bolyongás után jutott Vetrenbe. Íme a naplókban ritkán megörökített útiélmény: „Die 29. Januarij, úgymint csütörtökön. . . magam is megindultam, az *Dervendre* térvén, általabb út kedvéért; az utat eltévesztettem; rettenetes hegyeket kellett hágnom, és akadtam vetrefalusi kosárokra vagyis majorokra, az holott is *Pazár-Csík* felé az utat tudakozván, gyanúságban vettek, hogy valami kóborló volnék, azért járok az útfélen. *Vetre* felé az utat nem akarták igazán megmutatni, hanem szerencsére egy férfiúra akadván, ki az majorokból *Vetre* felé lopta volna ki magát, azt felfogtam, és az kalauzkodott *Vetre* nevű faluig, kit törökül Uzareziknak hínak, 6 órányi föld *Iktimán*hoz, fele útja *Iktimán*ról *Pazár-Csíknak*.” Az Ihtiman és Vetren közti hegyszoros, egykor nevezetes, kapuval (Trajánkapu vagy Trajanova Vrata - törökül Demirkapu azaz Vaskapu) védett szorosútján, a hegyi utakban járatlan utazó könnyen veszélyessé válható útikalandja után másnap nyugodtabban folytatta útját: „Die 30. úgymint pénteken megindulván *Vetre* nevű faluból, gyűttem délután egy óra-  
kor *Tatár-Pazár-Csíkra*; voltam szálláson Dohancsi-gli Petro nevű gazdánál.” A városban találkozott s tárgyalt az „angliai orátorral”, ennek részleteit azonban nem ide, hanem „*Secretum Diarium*”-ába írta le. Útikalauzában a városi kerekedelemről a török posztófajta kapcsán megjegyzi: „Az abának itt husz s huszonkét timonyon, egy aranyon is adják végít, egy végben husz-

huszonkét sing is megvagyon; az ki venni akar, egy holnappal előbb küldje oda emberét, az falukon csinálnak készpénzért; de elégvén az boltjaik, ezer, kétezer véggel hogy előre vegyenek, pénznélkül nem cselekszik.” A háborús pusztítások miatt nehéz helyzetbe került kézművesipar s a pénzhiány miatt a helyi kereskedelem is akadozott. Jobb volt a helyzet *Philippiben*, ahová másnap délben érkezett meg a naplóíró: „... itt is mind az karlai abát, kiben egy végben 8—9—10 sing vagyon, úgy tartják, hogy 16—17 sing majd két tallérban esik; marsi abát pedig, kiben egy végben 16—17 sing vagyon, azt is két talléron tartják; az ki venni akarna, két hét alatt megszerezhetne ezer véggel. Készpénzt ha látnának, olcsóbban is két tallérnál megszerezhetnék.” (1693) A plovdivi vásáron is a posztó érdekelte Sándor Gáspárt.

A Marica-völgyi utazás egy újabb elemmel bővül a kora tavaszi időszakban arra járó Pápai naplójában. Szófiát elhagyva „Április 18. Délre jöttem *Jeni Hánra*, megszállottam egy nagy vendégfogadóba. Estvére jöttem *Ikrimánra*, holott kevéssel alábbvaló vendégfogadót találtam. Ez térszen kilenc órát. 19. Délre *Palánkára*, estvére *Pasaresikra* a Merce vizén által, mely teszen tizenegy órát. Ennek a mezejin kezdik vetni a rizskását, ezt a vizet deriválják reá s a vízbe nő mindaddig, míg megaratják. Láttam a malmát is, amelybe törik. Itt hatvan parán megvehetni száz oka rizskását.” Pápai a XV. században meghonosított bulgáriai rizstermelés egyik legnevezetesebb vidékére ért s érdeklődve tekintett szét a termékeny tájon. A folyó bal partján fekvő helységből a Felső-Marica medencén tovább haladva is a rizsvetés köti le figyelmét. „20. Délre *Filippiben*, estvére *Popázlira*, mely tizenegy óra. Itt is nagyon vetik a rizskását.” (1705)

S végül, a szófiai-plovdivi szakaszt lezárva idézzük a szép őszi bulgáriai hegyes-völgyes tájakon járó Sándor Pál naplóját, aki még ezek után is tud újat mondani.

„14. Octobris. Iter capientes ex *Sophia*, hálni jöttünk *Amhet (Teftedar) Pasa palánkjára*. Itt láttam egy igen-igen szép vendégfogadót, kit ez az *Amhet Pasa* építtetett volt. A közepin volt egy Csetsme. A Hám egészen ónos volt. Én s mások is úgy conjiciáltunk hozzá, ezer erszény pénzzel épülhetett csak könnyen.”

„15. *Iktimánra*. Ez is jó kis falu, elegy körösztenynyel és törökkel.” Ő az egyetlen, aki *Ihtimánt*, ha röviden is, de jellemzi. Szintén csak ő emlékezik meg *Momin Prohod* üdülőtelep helyén vagy talán a *Kostenec* környékén feltört gyógyvizekről.

„16. Hálni *Köz Dervendre*. Ebben a mai útunkban láttam a mezőn egy helyen olyan meleg forrást, hogy a halat és tyukmonyot belevetették, s megfőzték a szemünk láttára benne. Ezen szállásom alól *Tatár-Pazarcsik* felől láttam riskását elsőben aratva kalongyájában s aratatlan is. A riskásatörő malomban is voltam; két kőből csinált külője volt.” Míg Pápai a rizs vetéséről írt, Sándor Pál az aratásáról számol be; a malom őt is érdekelte. Pazardzsikot az előbb érintett helyekkel veti össze:

„17. Hálni *Tatár-Pazarcsikra*, vagyon olyan mint *Szophia*; olyan vendégfogadót láttam benne, hogy me Judice kétezer ember elszállhatna benne; nagyobb és tágasabb volt *Amhet Pasa palánkjánál*, de az mégis rendesebb és csinosabb volt, mindenik ónnal fedettek voltak.” S a rögtönzött leírást megtoldja egy személyes jellegű közléssel szolgálja haláláról: „Itt maradott *Moyses János* s itt halt meg is. Domine, miserere ejus.” Sándor Pál három napot töltött el, s 21-én ért *Philippire*.

## Plovdivtól Drinápolyig a Marica völgyében

A régi országút délkeleti irányban egyre jobban kitárulkozó, az antik poéták által is megénekelte, termékeny trákiai síkságon keresztül vezet. Az útvonalakban jelzett állomások közül háromhoz fűződik lényegesebb megfigyelés. Induljunk tovább Sándor Pállal: „22. Octobris. Értünk hálai *Papázkőre*. 23. *Kajalira*. Igen jó szállásom volt. 24. *Uzoncsoára*, magyarul Hosszufalura. Ezt Szinán Pasa építette volt. 25. *Hermanlira*. 26. *Musztaha Pasa Kürpűszire*. Itt olyan szép híd vagyon a Mirissen, kit ez a Musztaha Pasa építtetett volt, hogy mását nem láttam, hossza mind faragott kőből volt.” (1687) A Maricán épített, ma is álló régi híres kőhíd a folyó jobb partján levő Harmanlin keresztül jövő Rozsnyait is följegyzésre készítette. „Jöttünk által *Hartyman* nevű falun, az holott szép híd és mecset vagyon; ugyan az nap jöttünk által az *Musztapasa* csináltatta hídon is, kinek mását nem láttam szépségből, két szekér egymás mellett elfér rajta, alkalmas hosszú is, de kenyeret nem találánk benne; hanem eljövénk egy kis vizecske mellé, megvonók magunkat, mindazonáltal az faluból egy palaczk bort hozattunk.” (1665) A kb. négyszáz lépésnyi hosszú, 22 ívvel alátámasztott Musztafa pasa hídjánál épült régi Szvilengrad az összes naplóban az állandó állomáshelyek közé tartozik. Már a trákok és rómaiak idejében stratégiai fontosságú település volt; erődje a Konstantinápoly felé vezető hadiutat őrizte. Hadzsi Mimar Szinan, a híres török építész alkotása a nevezetes híd.

Az idézett részletek arra mutatnak, hogy a naplóírók az általuk látott s hallott dolgokat rögzítik, s általában a jelenre vonatkozó észrevételeiket közlik. Várostörténeti vagy a helybeli lakossággal kapcsolatos történeti jellegű megjegyzésük kevés. Ilyen részletekbe nem bonyolódnak bele, rövid időzésük alatt nincs alkalmuk a bővebb tájékozódásra. Pápainál található ugyan néhány ilyenféle följegyzés, de ezek is jobbára a közelmúltra vonatkoznak.

### Helytörténeti hagyományok

#### G a b r o v o

A sebes Jantra felső folyásánál, a Sipka szoros északi végén s a Balkán hegység északi lejtőjén épült Gabrovo kiváltsággal rendelkező város: „Ennek a helynek oly privilégiuma vagyon, sem török császárnak harácsot, sem pedig másnak senkinek is semmit nem adnak, hanem azon passust őrzik, amely is a Karopnice hegynek egy része, mely Balkánnak hívatatik. Igen nagy, széles, sűrű erdős hegy. Mind a tolvajok, mind a hirtelen való fergeteg miatt igen veszedelmes.” (1705) A Déli Kárpátokon átkelő Pápai összekötötte az erdélyi hegyvidéket a Balkán vagy Hemus vonulatával. A balkáni hegyláncokon át vezető veszélyes hágók és szorosok tövében megbúvó települések („vojniski szelak”) pl. Kotel, Zseravna stb. lakóihoz hasonlóan a gabrovoiak is a szűk átjárókat biztosították adómentességük fejében az állandó forgalom, főleg a kereskedelem számára. A Jantra mindkét partjára települt s a szűk völgyből a dombokig érő Gabrovo privilegizált helyzete emellett — a helybeli Történeti Múzeum dokumentációja szerint — fejlett kézművesiparával is összefüggött.

## K a r s a n l i (Panaretovci)

Pápai ezen útja során, Kazanlák és Jambol között egy jelentéktelen falucskáról éppen lakói története miatt ír szokatlan részletességgel: „...mentem este öt órakor *Kara-Szánnára*, honnan még tovább akartam volna menni, de a tatár kán fia, szultán Gyirai, el nem bocsátott. Ebben a traktusban falunként szoktak rezideálni több hasonló szultánok, várván a jó szerencsét, amidőn a császár promoveálja. Tatárországbul penig a megholt kánok fiai közül praeter regentem [a. m. azon kívül, aki uralkodik] egyet sem patialnak, hogy a scisióra ok ne adattassék. Ezen szultánnak az apja Tokta Gyirai volt. Hat esztendeje, hogy megholt az atyja. Azon faluban tíz embernél több nincsen, abbul él. Igen jó szívvel látott, szép, magas ifjú ember. Bora nem lévén, muszelict küldött, mely hasonló a borhoz. Ezt ősszel csinálják. A mustot megforralják, abbul lesz.” (1705) A személyes impresszió alapuló följegyzés történeti hitelessége megvizsgálandó; más tatár településekre vonatkozó adatokkal történő összevetésük hasznos lehet.<sup>18</sup>

## P r o v a d i a

A régmúltra visszamenő s a közelebbi múltra tekintő naplórészletet Pápai 1710. szeptember 2-án Provadia környékén, egy kényszerpihenő alkalmából írta: „*Provadí* — Itt subsistálnom kellett a lovak patkoltatására, . . . Ezen városon kívül vagyon egy magános hegyen egy szélesen a természettől merő reguláris bástyákra formált erősség, melyen egyéb kőrakás nincsen s kézimunka, hanem a kapun felül valamely torony. Ebben a görögök praesidiumot tartottak, de a törökök pusztán hagyták, pusztán áll.” S itt rátér a helybeliekkel folytatott dialogusra: „Kérdeztem tőlük, miért kell ily erősséget pusztán hagyni. Felelték: nincsen szükségünk reá. Kérdeztem: nem félnek-e, ha valamely hirszikek belészállanak? Felelték: Nem, mert víz nincs benne, mert úgy telehányták a mi eleink a kútját, mely forrásos volt, hogy a sok nagy köveket onnan ki nem emelhetik. Feleltem nekik: Ha kéz belehányta, ki is vonhatja.” A Provadijszka folyó menti egykori híres bizánci (Provaton) erődtíményre vonatkozó XVIII. század eleji följegyzés értékes adalékot jelentett a várnai Archeologiai Múzeum vezetőjének, aki a Provadia-környéki nevezetes erősség történetével régóta foglalkozik. Várnai tartózkodásomkor A. Kuzev azt is közölte, hogy a természetes sziklavárral kapcsolatos magyar forrása eddig nem volt.<sup>19</sup> Pápai provadiai följegyzése azért is értékes, mert a XVIII. századi adat már ritka.

## N o v a k h a v a s a

A történeti-népi hagyományok összeszövődése, a szóbeliség révén megőrzött tradíciók lejegyzése értékes és alaposabban is megvizsgálandó elemei

<sup>18</sup> Az ekkori tatár kán Gazi Girai (1704–1707 április) volt; utána öccse, a krimi tatár fejedelmi nemzetség sárja, Kaplan Girai (1707 április–december és később újra 1714–1716) következett. Közben 1707 végétől 1713-ig Devlet Girai volt a tatár kán. Gazi Girai apját és bátyját „a muszka ellen lett tumultuatioért nem régen Rhodusban exiliumban relegálták” — írja Pápai 1705. dec. 5-én istanbuli naplójában.

<sup>19</sup> A. Kuzevnek külön is szeretnék köszönetet mondani a régi magyar utazók kelet-bulgáriai állomásaival kapcsolatos szakszerű felvilágosításaiért és a vonatkozó irodalom ajánlásáért.

ezeknek az írásoknak. Komáromi Dragoevo és Riş között írt érdekes naplórészletének színhelye és hőse ebből a szempontból szintén figyelmet érdemel. 1697. október 25-én a naplóíró, mint előbb idéztük, „*Drákulykő* nevű bolgár faluban, a Noah-havas alatt” éjszakázott. Október 26-án így folytatja: „Ezen havasnak a közepi táján kőfált s kaput tartott régen egy Noah nevű híres hegyi tolvaj, s e szorosokat oltalmazta, hogy az Török azokon a havasokon által ne jöhessen, s arról nevezik Noah-havasának; a kapujának a ruderái most is fen vannak.” A Kis-Balkán hegység elnevezése Novák havasának a szegénylegényből lett népi hős alakjára vezethető vissza. Tud róla a bolgár és a román népi hagyomány is. Baba Novak vagy Novac (Novak Debeljak) az 1600 körüli évek törökellenes harcainak nemzeti hőse lett.<sup>20</sup>

## V a r n a

Várnában ugyan nem járt Komáromi, csak az „iszonyú Fekete-tenger” (Pontus Euxinus) délnyugati partján. S amikor a „veszedelmes” tenger „rettenetes zúgását” hallja, eszébe jutnak a történelem viharai. „Ennek Europa felől északi hiresebb portusa *Várna*, hol -- teszi hozzá a naplóíró -- nyavalyás László, magyar király harczolt a törökkel, s el is veszett, kiről ezt írták a régiek:

„Romulidae Cannas ego Varnam Clade notavi,  
Discite mortales: non temerare fidem.  
Me nisi pontifices jussissent frangere foedus  
Non ferret Scythicum Pannonis ora jugum.”

A „régiek”-re célozva Komáromi Janus Pannonius epitafiumát idézi, amelyet a humanista költő Ulászló magyar és lengyel király sírverseként írt. Magyarul Arany János fordításában:

„Cannaet római vér, az enyim Várnát örökíté:  
Ember okulj innen: vétek az esküszegés.  
Engem is a papság ha nem indít béke-törésre,  
Most Magyarország nem hordozna ozmán igát.”

Mikes olvasmányai alapján egyik irodalmi levelében előadja a várnai vereség okait, s a csatavesztés (1444. nov. 10.) fő okát — a humanista és a protestáns történetfelfogáshoz hasonlóan — ő is a keresztény király békeszegésében, a II. Murad szultánnal kötött (1444. július) szerződésnek a pápa biztatására történt megszegésében látja.<sup>21</sup> A várnai mezőn állított Vladislaus

<sup>20</sup> A XVII. század elején így ír erről Borsos Tamás 1613. május 8. és 15. között jóval Nikopol után a Dunától délkeleti irányban leereszkedve: „Azután nyolcadnapig rettenetes rút iszonyú havasos, kősziklás, erdős, völgyes helyet mentünk, ahol csak egy városra is nem találtunk. Azt híják Novák-havasának.” Borsos Tamás: *Vásárhelytől a Fényes Portáig*. Sajtó alá rend. bev. tanulmány és jegyzetek Kocziány László. Bukarest, 1968. Kriterion Könyvkiadó, 65 és 454, 465.

<sup>21</sup> Mikes 203. levél. Rodosto, 30 junij 1757. Törökországi Levelek, i. m. 295. A levélíró várnai forrásaira (Bonfini, Bayle, Guillet, Fleury, Ricaut etc.) vö. a levél jegyzeteit is, 791—792. Megjegyzendő, hogy Komáromi Várnára Istanbulba érkezése (1697. nov. 24) után hivatkozik.

Varnensis (Władisław Warneńczyk) emlékmű s múzeum a város melletti történelmi katasztrófa színterén emlékeztet a magyar és bolgár s a szomszédos népekre egyaránt súlyos következményekkel járó vereségre.

## N i k o p o l

A helytörténeti és leíró elemek rétegződésére is idézhetünk példákat. A naplóiírók saját kútfejükből, a hazai és a helyi történeti tradícióból is merítettek. Egyik legjobb példa Nikopollal kapcsolatos. Erről a VII. században Heraklois bizánci császár által alapított helyről s dunai erődről hárman is megemlékeznek.

Pápai 1705. november 13-án elsőben a dunai átkelésről tudósít: „Hét óra tájban beültünk a sajkába. Oly szélben mentünk által, hogy kevés reménység volt általmenetelünkrül, a hab hányván erősen a hajót. . . Tíz óra tájban beérkeztem *Nikápoly*ban.” Ezután szálláskeresés következett: „Míg szállást rendelnek a rác utcában egy Wáplán nevű öreg göröghez, aki emberségesen is látott.”

Nikopol előtt Mikes is elhajózott: „A bizonyos, hogy gyönyörűséges dolog jó társaságban, mint mi voltunk, a Dunán lemenni: mert minden két óra múlva nagy szép szigetekre<sup>22</sup> találtunk, és némelykor meglehetőes városok mellett mentünk el. A városok pedig mind Törökország részén vannak. A híres *Nicápoly* a többi között volna a legszebb, de igen ocsmány helyre vagyon építve.<sup>23</sup> A várossal által ellenben szakad a Dunában az édes Ölt vize.” — teszi hozzá Mikes az erdélyi szülőföldjén eredő folyó láttán 1738. október 14-én írott levelében. A meredek part magaslatai közé húzódó, nehezen megközelíthető erősség éppen fekvése következtében vált stratégiai fontosságúvá. A török hódoltság alatt újjáépítették a bevehetetlennek tartott nikopoli erődtámenyt, amelynek két kapuja és huszonhat tornya volt. De a régi fényes palotáknak már csak romjai voltak láthatók. A „híres” jelző a városerőd múltját idézi, ahol rómaiak, bizánciak, bolgárok, törökök és más népek, magyarok, szerbek, lengyelek, csehek, románok is küzdöttek a várfalak között.

Komáromi 1697. október 16-án szintén Vidinből Oroszcsík felé hajózva a Dunáról vette szemügyre Nikopolt: „. . . s tovább jobb felől látható *Nikápoly* vára s városa a Duna felől való hegyen.” S gyarló földrajzi tájékozottsággal

<sup>22</sup> Mikeset megragadta a dunai szigetek festői látványa. Mintegy negyven kisebb-nagyobb sziget sorakozik a Dunán lefelé a bulgáriai szakaszon; Nikopol után Mikesék hajója a legnagyobb (Persin vagy Belenszki-beleni) sziget mellett haladt el.

<sup>23</sup> A város fekvésével Borsos Tamás sem volt megelégedve; ő egyébként 1613. május elején érkezett ide: „. . . jutottunk Nikápolyba, az Duna mellé 4 die Maji, azhol mulattunk usque ad 8 diem eiusdem mensis Maji. Itt is alkalmason vendéglettek, de főképpen itt oly felettébb való jó édes borok valának, hogy én nem ihattam jól benne az nagy édességétől és erejétől. Szinte akkori, ott az Dunába fogott új tokkal, tokikrával igen jóllaktam . . . az zsidók is hoztak vala ajándékon két igen nagy sós pozsárt. . . ”

Meglepően részletes városleírása figyelmet érdemel: „Ez az Nikápoly szinte az Duna-parton vagyon; az vára vagyon egy igen nagy erős oldalon, kősziklán. Az városa vagyon egy része alatta egy igen rút gödörben ocsmány helyen, egy része mellette nagy szörnű oldalon, ahova szekérrel semmiképpen nem mehetnek, hanem minden élést, fát, mit egyebet számaron, öszvéren, lóterében, vizet tömlőkben hordanak az városba széllal. Az várost Mihály vajda mind elégette volt, még most is nem épült jól meg, az várat is megtörette volt egy darab helyen; volt az sánca az szőlőhegy felől nagy helyen, ahova látni mentem vala, de az várat mégis meg nem vehette volt.” Borsos: i. m. 65. Vitéz Mihály vajda 1596-ban és 1598-ban is támadta Vidint. — pozsár a. m. ponty; lótere a. m. lóteher-rakomány.

hozzáfűzi: „Ez már Macedóniához tartozik.” Ezután így folytatja: „Ennek egyik kápolnájában, mondják, hogy tanított szent Pál. A tűzifa itt szűk, mivel csak szamarakon hordják. Sok szép szőlői, jó borai, mindennek bősége, de — teszi hozzá, ki tudja honnan szerzett kedvezőtlen értesülését —, a lakói igen rossz emberek. Basa van benne.”

A viszonylag rövid, de sokrétű, hagyományos elemeket tartalmazó napló-jegyzet egy történelmi motívum anekdotikus beleszövésével emlékeztet az 1396-os nikápolyi csatavesztésre, Nagy-Nikápoly helyett Kis-Nikápolyba helyezve a harc színhelyét: „Itt vesztette el a harcot Zsigmond magyar király azért a kevélységéért, hogy ezt mondotta: van annyi kópiás hada, ha az ég hadára szakadna is, megtartanák a kópiások. Úgy megverte a Török, vesztette el húszezer emberét, maga is csónakon szaladt el a Dunán Konstantinápoly felé, s ott a tengerre kapván, Dalmátiába szaladt s onnan haza Magyarországra.” Anélkül, hogy aprólékos forrásvizsgálatba bocsátkoznánk, megemlíthjük, hogy a Zsigmondnak tulajdonított mondás és a nikápolyi csatavesztés ilyen értelmű előadása egy középkori ősforrásra megy vissza.

Thuróczi János latin nyelvű krónikája V. könyvének VIII. fejezetében írja le az eseményt: „Zsigmond király szerencsétlen csatájáról Nagy-Nikápoly vára ellen.”<sup>24</sup> Íme a szóban forgó részlet: „Zsigmond király megindította hatalmas seregét, átkelt a Dunán, nem félt a török császártól, sőt állítólag azt mondotta: Féltünk-e embertől, mikor annyi a lándzsánk, hogy még az eget is feltarthatnánk, ha ránk szakad? Rácországon eljutott Bulgária széléig. Ott Orehovo és Vidin várát s ama részek számos más, harcoss török keze védte erősséget a maga és övéinek sok vérontása árán hadi erővel megvette; az esztendő vége felé, amikor a szőlőtőkék édes gyümölcsüket megadják művelőiknek, Szent Mihály főangyal ünnepe táján, Nagy-Nikopol vára alatt ütötte fel táborát. . .” A magyar epikus költészetből is merítő csata leírása után így fejeződik be Thuróczi krónikája: „Hatalmas öldöklés lőn. Sok magyar esett el, és sokan estek fogságba. A király is csak egy hajó segítségével menekült; nem kellett hozzá ég — ahogyan állítólag kérkedett — az ellenség fegyvere is elegendő volt, hogy összemorzsolja.” A várostörténet határain túlszárnyaló nikopoli ütközet eseményének krónikája innen hagyományozódott a hazai történeti forrásokba.

A magyar—bolgár vonatkozású történelmi tradíció bolgár földön való alkalmi interpretálására nemcsak Nikopol, hanem egy másik jól ismert Duna-parti város, Vidin látása is lehetőséget adott.

## Vidin

Komáromi a várról s a városról is szól: „Alább menvén érkeztünk éjszaka *Widényi* nevű várhoz; ennek régen derék városa volt, s mostan alkalmas épületű hely; ez volt Misiának vagy Bulgáriának metropolisa. Itt bornak, s minden gabonának nagy olcsósága, vizáknak s kecségéknek nagy bősége.” Az ősrégi település már a rómaiak idején jelentékeny városrőd volt;

<sup>24</sup> Joannes de Thwroc: *Chronica Hungarorum*. Brünn Anno 1488 (és Augsburg 1488). Az idézetek Thuróczi János: *Magyar krónika*. Ford. Geréb László. Bev. Kardos Tibor. Budapest, 1957. 78—81. Nagy-Nikápoly (Nicomolis ad Haemum) a Jantra és Roszica összefolyásától nem messze, a Duna-menti Kis-Nikápolytól délre feküdt. Szamota: i. m. 1891. 243.



később a XIV. század végén az egyik önállósult bolgár feudális hercegség, az északnyugati bolgár cárság fővárosa lett. A törökök 1396-ban foglalták el. A naplóíró csak a közelmúlt története érdekli: „Ennek mezején nagy halmot rakatott régenten amaz vitéz Hunyady János erdélyi vajda s magyarországi gubernátor. Méltóságos Tököly Imre fejedelem is, kegyelmes urunk ő nagysága, a kuruczokkal vágatott le négy ezerig való Ráczot; voltam a halom tetején magam is, Tököly-halmának hívják.”<sup>25</sup> Komáromi ezután a vidini erőrendszert főerősségéről, a Baba Vida-ról (Babini Vidini kuli) szól: „Rétje, erdeje véghetetlen, az várnak erős tornyai vannak s kerítései. A Német, mikor megvette, igen megerősítette volt, de ismét a Török birja, visszavevén,<sup>26</sup> most is birja; basa lakik benne.” — summázza a naplóíró 1697. október 14-én az általa jól ismert harcok következtében kialakult állapotot. S hogy valóban jól ismeri a háborús éveket, mutatja következő személyes megjegyzése: „Ennek ellenébe a Havas-alföldi határ szélén a dombon látszik egy nagy Földvár, kinek alatta közel volt a kuruczok sánca, holott a szegény Bánfy Boldizsár, Bánfy György és Donát János meghaltak s temetettek.” Komáromi nem sokáig időzött Vidinben, s nem írja le részletesen a hatalmas várrendszert, amelynek romjait és bástyáit a törökök a XVII. század végén újabb falakkal és árkokkal megerősítették; ott tartózkodásakor viszonylag jó állapotban volt a Duna-parti erődtípus. A történelmi érdekességű naplórészlet után ismét a szokásos útjelző mondatokkal folytatódik a dunai napló: „Vidényben mi is meghálván és más nap, ugymint október 15-én megindultunk. . .”

Vidinről Mikes Kelemenről is maradt fenn hiteles tudósítás 1738. április 7-ről. Rákóczi József kíséretében Csernavodából érkezett a város határába lóháton, tíznapos utazás után: „Tegnap, amidőn két mélyföldnre lettünk volna Vidintől, a pasa három vagy négy százig való lovasokat küldé előnkben, akik mind cifrán, mind jó paripások valának. A Dunaparton pedig egy kis mélyföldnre a várostól a pasa sátorai fel valának verve. A tihája előnkben jövé, a pasa nevével köszönté a fejedelmet, és a sátorok alá vivé, ahol megvendégelé. Ebéd után a fejedelem a pasa paripájára ülven, nagy pompával érkezénk a városban ágyüdörgések között. Nem a várban, hanem a külső városban vagyunk szállva.” (135. lev.) S négynapos városnézés után megállapítja: „A belső város nem szép, a külső rut, pusztás és sáros. De a városon kívül szép térségek vannak.” (136. lev.) Ami Vidin dicséretét illeti, Mikes nem nyilatkozott valami hízelgően a háborúban tönkretett, török megszállás alatt levő városról.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> A vidini Múzeumban látott 1720-as térképvázlat (Плань на Видинската крепост от 1720 г.) „Thököly halmát” hasonlóan „Tökeli Feldschantz” megnevezéssel jelöli. Vö. Пжтеводителъ на ГР. Видинъ. Издаватъ: Димитъръ стояновъ юрданъ М. Велевъ. Видинъ 1927 г. 23. l. Ezt a tervrajzot egy osztrák tiszt («Отъ Автрийския поручикъ Иоханъ Фр. Огингеръ» készítette, l. О. З. Майоръ С. Ванковъ: Крепостната ограба на грабъ Видинъ въ началото на XVIII в. (Историко-укрепителенъ очеркъ) София 1939. A Múzeum vezetőjének és munkatársainak ezúton is megköszönöm szíves segítségüket.

<sup>26</sup> *Miklósvárszéki nagyajtai Cserei Mihály Históriaja* (Kiad. Toldy Ferenc. Pesten, 1852. 109, 208) szerint a császáriak 1689 októberében vették be Vidint, de a törökök 1690-ben visszavették. A vidini erősség jellemzéséhez vö. a 25. sz. jegyz.

<sup>27</sup> Mikes először 1738. április 7-én járt Vidinben; ekkor hosszabb ideig, július 9-ig tartózkodott a városban. Innen Kladovóba mentek s augusztus 29-én értek vissza Vidinbe, ahol október 6-ig időztek. Ezzel kapcsolatos levelei: Vidin 7 Április 1738. (135. lev.) Vidin 11 Április (136. lev.) Vidin 9 júly (137. lev.) Fetislán 11 júly (138. lev.) Fetislán 26 augusti (139. lev.) Vidin 1 septembris (140. lev.) Vidin 4 octobris 1738. (141. lev.) *Törökországi Levelek*, i. m. 1966. 224–231 és 701–709.

A levélben van egy olyan részlet, mely hiteles és szomorú kísérfőszőveg lehetne a vidini múzeumban ma is látható régi drámai tartalmú metszetekhez: „Itt pedig mindennap szomorú állapotokat látunk; mert mindennap látjuk, hogy utcáról utcára hordozzák a rabokat, hol férfiakot, hol leányokat, hol gyermekes asszonyokat. Boldog asszony az olyan, akit gyermekestől együtt veszik meg; mert sokszor történik, hogy egy az asszonyt veszi meg, más meg a gyermekét: egy órában úgy elválnak egymástól, hogy soha többé essze nem kerülnek.” Mikes részvételt teli sorai a török megszállás alatt sínylő népek embertelen szenvedéseinek tragikus napjait idézik föl.

Levele befejező részében Mikes egy tragikomikus anekdotával németellenes érzelmeit is kifejezésre juttatja: „De a rendes dolog volt, hogy egy török szegény németet akarván eladni, utcáról utcára hordozta, kiáltván: tiz tallér, hat tallér, öt tallér az ára; de senki nem ígére semmit is érette. A török szegény lévén, nem hogy a rabját tarthatta volna, de magának sem volt egy polturája is. Haragjában, hogy senki meg nem akarta venni, a kávéházban viszi, ott eladja egy findzsa kávéért. Ilyen olesu itt a császármadár!” — teszi hozzá kesernyés humorú szójátékkal a levélíró vidini életképéhez.

### *Antik történelmi elemek*

A közelmúlt történelmi s egykorú pillanatképek mellett a naplókban egyes ókori alapítású helységekkel s településekkel, a Duna-parti római katonai erődítmények romjaival kapcsolatosan az antik történelem hagyományai is fölbukkannak. Komáromi már belgrádi hajóra szállása óta jegyezgeti a Dunapartján látott „rég római monumentumokat”. A közeli „Posarócza (Pažarevac) nevű török és rác város” határán a Duna fölől volt „az Rómaiaknak egy igen nagy földvárak a hegyen”. Alább a Mlava folyó torkolatában „egy rettenetes nagy régi, Rómához tartozott földet és fűvel már beborított városokat” fedezett föl, amelyeknek „neveket sem tudják a régiség miatt”. Dobra portusa után látták a „Romaiknak valami épületeit, csak a kőfalai látszanak darabban, s még alább Drenhova nevű pusztá régi épület”. Az egyre sebesebben folyó Duna a Kazán-szoroson át zúdul lefelé; „közel az a hely is, hol a Dunát Adriánus császár által-lánczoltatta. Látszanak azon toronynak is még fundamentomi, a mint az Dunának szorosi végződnek; jobb fölől a kősziklában vagy egy fejr márvány kőre kimetszve az Adriánus császár titulusa és czimere, de a régiség úgy elkoptatta és avította, hogy alig ismérhetni meg.” Az Orsovánál található kőtáblán nem Hadrianus, hanem Trajanus császár emlékére írt sorok olvashatók: „Imp. Caes. Divi Nervae. Nerva Trajanus. Aug. Rom. . . .”<sup>28</sup> A Vaskapun leereszkedve balfelől határt jelez a naplóíró. „Itt kezdődik bal fölől a Havas-alföldi határ, s alább menvén, jobb fölől értük Wetzslan vagy Kladova nevű török kastélyt, kívül vagy on alatta jó rác falu, általellenben van Csernocz Havas alföldében s alább Severénium vagy Zerén nevű régi

Vidin és környékének Mikesével egyező, egykorú, valamivel részletesebb leírását adja egy lengyel emlékirtnő, aki orvos-felcserként tartózkodott 1738 szeptemberében a városban, ahol találkozott a magyarokkal is, vö. Regina Salomea z Rusieckich Pilsztynowa: *Proceder Podrózy i Życia Mego Awantur*. Wyd. z autografu Biblioteki Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie. Roman Pollak i Marian Pelczyński. Kraków, 1957. 68—73.

<sup>28</sup> Szamota: i. m. 1891. 434. Simpert Diariumából (Augsburg 1701) idézi 1699. dec. 18-i följegyzésének töredékes olvasatából; a két griffmadár által tartott emléktábla szövegére I. Leger: *La Save, le Danube et le Balkan*. 165.

erős puszta vár. . .” (Turnu Severin) A Duna mindkét partjának föltérképezése nem céltalan, mert Komáromi újabb római régiség leírására tér át: „Itt volt kőhídja a Trajanus császárnak, kinek a két végén való épületek most is meglátszanak, de én teljes életemben sem láttam nagyobb s erősebb téglákat, kőrakást, mint az volt. Trajánus római császár ezt a rettenetes kő hidat<sup>29</sup> akkor építtette, mikor Deceballusra ment Erdélybe. Ez a világnak nyolczadik csudája lehetett volna, mind faragott kövekből, húsz lábokra építve, ez fundamentomin felül száz ötven lábnyi magosságra, száz tíz szélességre, kik egymástól mindenik száz hetven lábnyra voltak felállítva.” A megcsodált római régiség maradványai Mikes érdeklődését is fölkelte később. „A Trajánus Császár híres kő hidgya is itt volt, most is még meg vagy on egy darab belőle” s hozzáfűzi „a vezér is őt akar fa hidat tsináltatni a Dunán, a mely őt igen keskeny”. (138. lev.)

A hajdani városerődök Duna-parti maradványainak az antik időkről valló szakasza Vidin s Orjahovo után az Iszker torkolatvidékén folytatódik. Ulpia Aescus és Gigen környékén Komáromi ezt írja naplójába: „Alább jó a Dunába a jobb felől az Iszkra vize. Ehez közel volt ama híres Gige városa, kit nagy Sándor megvévén, a Dunán egy éjtzaka költözött által hadaival. Igazán megis felelt Symbolumjának, hogy nihil procrastitando avagy cunctando. Nincs sehol a Duna mellett olyan hely, kinek olly s annyi rudériái látszanak.” (1697) Az Iszker torkolatától délkeletre fekvő Gigenről is tud Komáromi. A nevezetes faluhoz nem messze vannak az első századbeli római kolonia, Ulpia Aescus romjai. A rómaiak is építettek közelében hidat a IV. században. A személyes benyomások, olvasmányemlékek s a hajón szerzett értesülések közös forrására vezethető vissza a naplóíró antik tárgyú följegyzése.

## Plovdiv

Nagy Sándor nevének említése a nagy múltú város történelmére irányítja figyelmünket; a különféle történelmi korszakokban, a trákok, makedonok, rómaiak, bizánciak és törökök idején Philippopolis, Flavia, Ulpia, Trimontium, Metropol, Neokor és Philibe néven emlegették. Többek között Herodotos és Lukianus is írt róla. 1364-ben került török uralom alá. Plovdiv gazdag múltjáról a magyar naplóírók is tudnak. Sándor Pál röviden ír a tráciai alföld nyugati sarkában a dombok alsó lejtőin elterülő, általa *Philippine*nek nevezett városról; megemlékezett a világhódító II. Fülöpről is, aki i. e. 341-ben foglalta el a később róla elnevezett települést. „Ez volt Phülöp királynak, a Nagy Sándor atyjának lakóhelye Macedoniában. A kősziklára felmentem, a Phülöp király várának (ut dicitur) kőfalait nehült (sic) láttam, nagy kősziklán volt építve.” — írja a déli dombok meredek szikláit megmászó, érdeklődő naplóíró. S a már ismert bulgár városokhoz hasonlítva megjegyzi: „Igen jó város, Szophiánál és Pazarcsiknál jobb.” (1687)

A régi kereskedelmi és kulturális központ, kelet és nyugat történelmi országútján fekvő trák eredetű városról Rozsnyai élményszerűen rajzolt lát-

<sup>29</sup> Trajanus hídjáról vö. Szamota: i. m. 1891. 297. A híd építője az a damaszkuszi Apollodorus volt, akivel a római császár többi nevezetes építkezéseit végeztette. Brown szerint (1669) is húsz kőoszlop tartotta a hidat, amelyek az alapon felül „száz láb” magasra nyúltak; szélességét „hatvan lábra” becsülte, az oszlopok közti távolságot csak „tíz lábra” tartotta, s az egészet összetartó íveken a következő feliratot olvasta: „Providentia Aug. vere pontificis virtus Romana, quid non domat? sub jugum ecce rapitur et Danubius.” Szamota: i. m. 298 és 435 (itt Simpert följegyzését idézi a falmaradványok megszemléléséről).

képet hagyott hátra naplójában: „Die 3. julii jöttünk *Philippibe*, az nagy hírű Sándor születésének helyébe... ennél szebb helyet alig láttam; négy hegyekből álló hely, egymásután rendiben állanak az hegyek, de az szélsőn ugymint legnagyobbikon ház nincsen, ezután vagyon már csaknem akkora hegy, ezen vannak már az alja féle házak; az két hegy között, mondják, hogy volt az Sándor lakóhelye; az harmadik majd mindeniknél legkisebb hegyecske, egy kápolna vagyon az tetején, régen várat mondanak lötnék lenni rajta; az negyedik hosszacska élszabásu, ezen vagyon két felől az város jobb része; az keresztyén nyelven Maricz nevű folyóvíz vagyon mellette, törökök penig Mericznek mondják; mint az Nagy-Kükiüllő, akkora víz lehet, szép fa hid áll rajta.” (1665) A Marica mindkét partján épült s a Balkán, Szredna Gora és Rodope távoli vonulataival szegélyezett város ma is festői látvány. Bulgáriai útiemlékeik között a mai magyar írók is megemlékeznek Plovdivról, s történeti beszámolójukban Rozsnyai egykori, több mint háromszáz éves leírását is földézik.<sup>30</sup> A tulajdonképpeni hat domb közül három alkotja az ún. Trimon-tiumot. A Dzsambaz tepe, Takszim tepe és Nebet tepe elnevezésű egymás melletti dombjain találhatók az óváros régi negyedei; ezek keleti és nyugati felét hajdan magas falak, erődtímenyek és várkapuk védték. Joggal írtak róla elragadtatással az európai utazók s a jeles török történész, Evliya Çelebi. Hasonló Rozsnyai megnyilatkozása: „ennél szebb helyet alig láttam”.<sup>31</sup>

## Preszlav

A görög-római régiségek közül említésre méltó az „archeológiai” jellegű följegyzésekre hajlamos Komárominak egy közlése. A mai Dragoevo előtti útszakaszon a Sumentől mintegy 25 km-re délnyugatra a Ticsa (Kamesija) folyó partján található Preszlav városka környékén írja „25. Octobris. Délre érkeztünk azon helyre, a hol először Constantinus császár Constantinápolyt kezdte építeni, és a mint a nagy épületek most is megmutatják, látszanak; s addig akarta a Fekete-tengert bevétetni, hogy a hajóknak ott is portusa legyen. Ide négy mért föld a Fekete-tenger észak felől.” (1697) Egy régebbi magyar naplóíró, más külföldi utazókhoz hasonlóan, ezt a tengertől sokkal messzebbre eső helyet Eszki-Sztánbolnak (Ó-Konstantinápoly) nevezi,<sup>32</sup> ahol állítólag Nagy Konstantinus kezdte volna elsőben megépíteni fővárosát. A középkorban I. Szimeon cár székhelyéül szolgáló (Nagy Preszlav — Veliki Preszlav), a Pliszka utáni második bolgár fővárosról van szó. Régen fehér terméskőből épített hatalmas kőfala volt; a Citadella, a körtemplom, a paloták s a részben elkészült épületek is fehér faragott kövekből készültek. A XVII. században azonban mindez már csak romhalma volt.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Magyar írók Bulgáriában*. Budapest, 1953. 96. (A Marica völgyében c. részben.)

<sup>31</sup> Köszönettel tartozom a plovdivi Archeológiai és Etnográfiai Múzeum vezetőjének és az Iv. Vazov Könyvtár igazgatójának és levéltárosának, akik munkámat segítették. A Könyvtár archívumában egyébként XIX. század előtti magyar vonatkozású kéziratos anyagot nem találtam. A város történetére vonatkozó gazdag irodalomból nem szükséges ezúttal idéznünk.

<sup>32</sup> Az útirányból következtetve Borsos Tamás ezt a helyet nevezi Eszki-Sztánbolnak, de nem fűz hozzá semmit. I. m. 1968. 82. Mások is, Bongars (1585), Baksics (1640), Simpert (1699) stb. jártak erre és írtak róla. Preszlav a. m. „legdicsőbb város” (a preszlavnij „dicső, magasztos, fenséges” szóból). Vö. Szamota: i. m. 1891. 181, 264, 442.

<sup>33</sup> A preszlavi Múzeum Lapidariuma őrzi az ásátások során előkerült tárgyakat; a templomi oszlopok, feliratok, oszlopfők, portálok és díszítőelemek, színes kerámiák, mozaikok mellett szobor-maradványokat, dekoratív freskókat és ékszereket, urnákat stb. tártak föl az

S végül az idézett naplóírások legéletteljesebb, néprajzi szempontból legérdekesebb elemei következnek. A viszonylag bő részletek arra engednek következtetni, hogy a magyar naplóírók tolla fürgévé vált, amikor ilyen bolgár néprajzi vonatkozású részleteket vetettek papírra.

Adjuk a szót talán Pápainak, aki első útja alkalmával, nikápolyi átkelése után öt nappal Gabrovoba érkezett s következő sorai bolgár földön szerzett friss benyomásait örökítették meg 1705. november 18-án: „Hat órákor lóra ülén,. . . általmenvén a Rossita (Roszica) nevű folyóvízen, négy órákor érkeztem *Gabrovára*,. . . Mind kívül, mind belül azon helyen a bolgár cerhok mellett tele voltak a temetők sirató asszonyokkal, hova ki-ki maga halottjának temetéséhez egy korsó vizet vivén, viaszgyertyát gyújtott, azt a temető felett levő darab kőre ragasztván, ott égett, s addig nagy ordítással siratta maga halottját. Onnand ki-ki házához menvén, asztalát megrakta étellel, a cerkóhoz vitte egy palack borral, ott is gyertyát gyujtván imádkoztak, elhiszem pro defunctorum animis. A kalugyer mindenik palackbul ivott, a kenyérből metszett, a kenyeret zsákra hányta, a több étket s bort ki-ki szállására vivén idegeneket kínáltak vele.”

A ritkaság számba menő, realiztikus, az egyes mozzanatokat élményszerűen megőrző Jantra-parti leírást egy másik, a bolgár vendégszeretetet jellemző részlet követi. Másnap Pápai az erdők fölött kanyargó serpentineken a Balkán hegyláncán a több mint 1300 m magas Sztoletov csúcsra át dél felé folytatja útját: „Nyolcadfél órákor kiindultam *Gabrovárról*. Azon nagy havason négy óra alatt mászkáltam a nagy fergeteg s szélvész között. . . Leérkezvén a hegyrűl, a hegy alatt *Sipka* nevű faluban meg akart szállni a török; [ugyanis egy Ali bég nevű török volt Pápai egyik kísérője, akivel az úton sokat bajoskodott] én csak elindultam s ő is nagy morgással megindult, szidván hátam megé. Onnan *Kazánlikra* mentünk, holott is szállást rendelve a bolgároknál, jó szívvel láttak, gazdálkodtanak, sőt jó kedvek lévén táncoltanak is, összefogóztván a férfiak, mivel önálok a férfi asszonnyal nem táncol.” A *Sipka* hágón át a Balkán déli lábainál, a völgykatlan keleti szélén fekvő Kazanlákba érkezett a naplóíró. S ha nem is mond többet az ősi hellén-trák városkáról, a „bolgár kolo”-ra emlékeztető népi táncról beszámolt. A kasanlái Múzeumban ma is láthatók abból az időből való kosztümök és korabeli népi viseletek.<sup>34</sup>

Az ősi bolgár szokásokat leíró Pápaihoz hasonlóan, Mikes is élményszerűen, személyes benyomásai alapján örökíti meg azokat. Az Istambultól Csernavodáig tartó útját így összegezi 1738. febr. 19-én: „Mi, Istennek hálá ide érkezénk tegnap, igen nagy bajjal, de egészségesen. . . Utunk pedig igen havas volt, főképpen hogy által jöttünk a hegyeken. Csaknem mindenütt jó bulgár faluk vannak, ahol ennivalót lehetett találni, bort eleget. Már azokban a falukban szalonna elegendő, amely Törökországban igen ritka liktárium.” S itt Mikes egy sajátos vonást magyaráz meg: „De elsőben a bulgár asszony

utóbbi évtizedekben. Ezúton is megköszönöm a Múzeum igazgatójának az ásatások helyszínén adott szíves felvilágosításait. Vö. V. Ivanova-Mavrodinova: *Preszlav*. Izd. Varna, 1966. 5—91. (Преслав, водач за старините и музея.)

<sup>34</sup> A kasanlái Történeti Múzeum vezetőjének, Emil Canovnak és az Archeológiai Múzeum vezetőhelyettesének, Ludmil Getovnak köszönetet mondok itt is baráti segítségükért és szíves fogadtatásukért.

előtt keresztet kell vetni, és úgy ad szalonnát, másképpen nem adna. Oka ennek az, hogy ha egy töröknek adna szalonnát, azt mások meglátnák, lakoznék érte.” (133. lev.)

Egyik későbbi levelében még egy bizonyos változatban ma is ismert szokásról is megemlékezik: „De még más ceremónia is vagyon; mert mikor bémegy az ember valamely bulgár faluba, valamely vénasszony egy rostával eleiben megyen — abban buza vagyon — és marékkal az emberre hányja.” S az író megjegyzi: „Kell ugyan neki valamit adni, mert ő sem tartozik elhinenti ajándékon a buzáját.” (157. lev.)

Az idézett életképek fényt vetnek a magyar utazók és a bolgár nép érintkezésének közvetlen formáira, egyszerű, emberi vonásaira. A társadalmi érintkezés szubjektív rajzának egyik legszebb megnyilvánulása az a levél, amelyet Mikes bolgár földről visszatérve 1740. június 22-én Rodostón írt, s a változatos tájakon át megtett vidám utazásra nosztalgiával emlékezett a Márvány-tenger parti török faluban: „A Balkány nagy hegyeit harmad napig hágván, az Isten szerencsésen ide hozza vissza minket az előbbeni régi és szomorú lakóhelyünkre a tegnapi napon.” (157. lev.)

Ehhez a levélhez fűződik a bolgár népi tánc jellemzése. Pápai az összefogódzó férfiak táncát látta, Mikes a leányok táncát örököltette meg élethűen: „... későn indultunk meg mindenkor, és igen idején szállottunk meg. Sok helyt egynehány polturáért a bolgár leányokat megtáncoltattuk. De ők soha el nem fáradnak a táncban, mert csak egy helyben táncolnak, a lábokat ritkán mozgatják, egy-két lépést tesznek előre, meg annyit hátra, mind abból áll.” S itt Mikes a fülének szokatlan melódiákra tér: „De az sok éneket nem kiméllik, mert magok fujják, magok járkák. De ez micsoda ének? hogy ugyan a foga csikorog az embernek mikor hallja, mint mikor a vasat reszeli a lakatos; hanem csak az a különbség van benne, hogy mikor valamely szépecske énekelt, annak a szava mégis egy kevéssé simábbnak tetszett.” A szép leány hangjára Mikes füle is jobban rezonált; az író az éneklő, táncoló bolgár leányok népviseletére is emlékezett: „Az ő cifraságok abban áll, hogy sokféle pénzt rakjanak magokra. Hajokat, nyakokat, egyszerűval mindenüket megrakják a sokféle rézpénzzel és polturával.” (157. lev.)

A XVIII. századi énekelve táncoló bolgár leány alakjának ezzel a kedves rajzával ér véget a korabeli magyar krónikások bolgár földről szóló híradása, a bolgár nép életével kapcsolatos kéziratos beszámolója.

\*

A kutatások elmélyülése és folytatása révén előbb-utóbb megrajzolható lesz az a kép, amely a bolgár népről, országáról s nemzeti kultúrájáról kialakult hazánkban a régebbi évszázadokban. Olyan kutatási módszerre van szükség, mely kellően alá nem támasztott általánosítások helyett új részletkutatások tényeire alapozza a magyar—bolgár kapcsolatok összegező igényű feltárását. A régi kéziratos művek szemléletét is megőrkítő gazdag forrásanyag előzménye a XIX. századi fölfedező forrásműnek, Kanitz alapvető munkájának;<sup>35</sup> a Kossuth-emigráció idején megújult kölcsönös barátságnak s a napjainkban újjászületett történelmi hagyományoknak.

<sup>35</sup> Kanitz Fülöp Felix: *Donau-Bulgarien und der Balkan*. Historisch-geographische Reise Studien. Leipzig, 1875—79. I—III. köt.

## Az orosz regény megszületésének nemzeti és egyetemes történelmi feltételei

KIRÁLY GYULA

1.

A tizenkilencedik század orosz regénye számos vonatkozásban eredeti epikai gondolkodástipológiát mutat a nyugat-európai regény gondolkodástipológiai sajátosságaihoz képest. Amíg egyfelől Stendhal és Balzac regénye, másfelől Dickensé mutatis mutandis továbbviszik azt a regényképletet, amelyet a lovag-, a csavargó-, a kaland-, a család-, a fejlődés-, és a filozófiai regények kimunkáltak, az orosz regényíró most kezdi felfedezni azokat a jelenségeket a maga történelmi fejlődésének adottságaiban, amelyek jóval előtte lezajlottak Nyugaton, s így ábrázolásukra s ábrázolásuk kapcsán értelmükre is most döbben rá. Csakhogy mindezeket a jelenségeket a XIX. század sajátos, eltérő viszonyai között szemlélheti, hiszen ott zajlanak le, megváltozott léttipológiai feltételek között. Ebből eredően az orosz regényíró a hagyományt és előzményt is másként érzékeli és értékeli, mint a francia vagy az angol. Az orosz regény eltérő tipológiai jegyeit e különbségek alakítják ki. Először is az orosz irodalom már a szellemi élet középpontjába került, mire a regény mint műfaj itt elindult, a műfaj tehát itt már kialakulásában, indulásában feladattöbblettel kezd. Ez az oka, hogy az orosz írónak nemcsak ezt az otthon be nem futott regényi utat kell számon tartania, de a nyugat-európai kortárs regénygondolkodás tipológiájára is figyelnie kell. Így aztán kettős eltérés is segít tudatosítani számára azt, ami most Oroszországban elindult. Az, ami a nyugat-európai regényt megteremtette, úgy tetszik, nem tér el attól, ami az orosz talajon érelődik. Polgárosodási folyamat az is, de más századok feltételei közt ment végbe az lassan halmozódott, ez pedig hihetetlenül gyors iramban zajlik. A történelmi idő gyorsul fel — ezt kénytelen az orosz gondolkodó konstatálni, s a műfaj belső formai változásaival érzékeltetni. Hasonlóan eltérést figyelhetünk meg a kortárs párhuzamos jelenségek között is, ugyanis magával a forradalom, ügyével a helyzet éppen ellenkező: nyugaton a polgári forradalom viszonylag gyorsan és egyszerre ment végbe, itt elhúzódik, felbomlik kis lázongásokra, szervezkedésekre, palotaforradalmakra és hasztalan hősi erőfeszítésekre vagy éppen elkeseredett terrorkísérletekre, s ezek mindannyiszor eredménytelenül végződnek.

Az orosz gondolkodó filozófiailag ugyan nem értheti meg e polgárosodási folyamat eltérésének lényegét, ehhez nemcsak az objektív feltételek, de a perspektíva is hiányzik. Valahányszor közel kerül a dolog lényegéhez, mégis az az eset áll fenn, hogy az objektív folyamat valamelyik alapvető mozzanatára rátapint, mint Tolsztoj a népi gondolkodás lényegére, Puskin a társadalmi formációs gondolkodás csíráira, vagy pedig, mint Dosztojevszkij a folyamat perspektívájára, cselekvés- és történelemformálás, lét és tudat konkrét és történelmi dialektikájának elemzése kapcsán. Hogy a polgárosodás vala-

milyen formában kikerülhetetlen — sőt a folyamat már el is indult — csak a makacsabbak (a narodnyikok és Tolsztoj) nem akarják még tudomásul venni.

Azt viszont, hogy miért nem következik be a polgári forradalom Oroszországban a XIX. században, illetve miért húzódik el ez a forradalom egész fél évszázadra, azt már a legvilágosabb fejű gondolkodók sem értik és nem is érthetik meg: ez csakis a stadiális történelemfejlődés, a formációs fejlődés struktúrájának a korban lezajló folyamataiból és perspektíváiból elemezhető ki. A francia polgárság Sturm und Drangja „századokig” tart, s mire megérkezik a forradalom ideje, már a gazdasági hatalom rég a polgárság kezében van, csak a politikaival kell azt kiegyensúlyozni. Az orosz polgárság a tizenkilencedik században kezdi igazán ezt a Sturm und Drangot, s máris azzal a perspektívával, hogy esetleg politikailag megelőzze magát a gazdasági folyamatot, hogy ezáltal kissé mássá, kevésbé brutálissá egye. t. Sőt, nemcsak a polgárság, hanem a nemesi osztály legjava is kész felgyorsítani ezt a fejlődést, hiszen az, hogy Európában már lezajlott a forradalom, azt kell hogy jelentse, hogy Oroszországban felgyorsítható, könnyebb lefolyásúvá várásolható e folyamat, a gazdaságilag már kimerült nemesi és még infantilis polgári létállapot, a szubjektív feltételek hazai fejlettsége mellett.

A szubjektív feltételek tehát újra meg újra készek elhagyni az adott objektív fejlődést, de sikertelenül. Ebből érthető az a paradoxon, hogy a szubjektív feltételek elemzését *elméleti* és *költői* gondolkodás egyaránt el tudja végezni. De csak a szubjektív feltételek elemzése már nem elégítheti ki a korszerű gondolkodást. Az *objektív* feltételek mozgásstruktúrájának megragadására viszont csak a gazdasági struktúra összeurópai mozgását történeti kialakultságában számba vevő *filozófia* lenne képes. Ez viszont nem az elmaradott, hanem az elmaradott és a haladottabb társadalmi fejlődésviszonyokból egyszerre közelítő gondolkodás számára lehetséges: Marx és Engels gondolkodástipológiájának ez irányú sikeres kibontakozására éppen ez ad magyarázatot. Oroszországban lehetőség kínálkozott kialakítani az objektív művészi gondolkodás olyan struktúráját, amelyet alapvetően a tizenkilencedik századi orosz helyzet különössége inspirált s amely lényeges mozzanataiban ekvivalense volt a Nyugat-Európában Marxszal és Engelsszel elindított gondolkodásmódnak. Oroszország majd Marxék filozófiai *gondolkodástipológiájáért* nyúl át a századvégen Nyugat-Európába, Nyugat-Európa pedig az új század elején nem véletlenül fordul Oroszország felé művészi gondolkodástipológiáért. Amögött egy elvetélt kibontakozás, emögött egy eljövendő kiút ígérete munkál. Amaz az európai filozófiai, tudományos gondolkodás csúcsa, emez az európai művészi gondolkodásé a tizenkilencedik században.

Viszont az epikai s ezen belül is elsősorban a *regényi* gondolkodás kiművelése éppen ilyen, az említett viszonyok által sürgetett és segített feltételeket kívánt, s éppen e viszonyokból érthetően tudott Marxék gondolkodásához — nem elméleti, de művészi szinten — a parasztforradalom előkészítője, kísérője és tükre gyanánt közelkerülni. Ebben rejlik az orosz regény világirodalmilag is termékenyítő hatásának magyarázata, s ebben keresendő annak az oka, hogy a nyugat-európai művészi gondolkodás a maga továbbfejlődésének biztosítására miért vándorol Oroszországba az új regényi gondolkodás forrásához, s viszont: az orosz filozófia miért nyúl Nyugat-Európába Marxék gondolkodásához, hogy ezáltal lemaradását végképp behozza.

Igaz ugyan, hogy Németország sem volt élvonalban, s még csak nem is



készült olyan feltartóztathatatlanul behozni az elmaradást, mint Oroszország, csak hogy az elmaradott Németország földrajzilag, és politikailag is be volt ékelve a nyugat-európai mozgásszférába. A kitekintés és a kintről hazatekintés korántsem járt akkora nehézségekkel, mint Oroszországban. Herzen emigrálni kényszerül, hogy *lásson*, de haza nem jöhet, hogy tegyen is. Az orosz intelligenciának, ha arra vállalkozik, mint a petravisták köre, hogy kollektív formában oldja meg a szellemi kommunikációnak a XIX. századi Oroszországban oly nehéz feladatát, nemcsak gondolatai üldöztetésével kell számolnia, hanem már tevékenysége kezdetén a személyes szabadság elvesztésével, sőt fizikai léte veszélyeztetésével. A költők sem élveznek kiváltságot: a lírai ön- és világkifejezés azon túl, hogy csak szubjektív feltételek elemzését tudja igazában elvégezni, gondolkodási struktúrájának korlátainál fogva, mielőtt a társadalmi feltételeket érinti, vagy túl nyíltan nevezi meg a személyi feltételeket, máris a filozófus és a politikai forradalmár sorsára juttatja alkotóját.

A regényíró helyzete más, részben éppen az epikai gondolkodás törvényéből érthetően.

Igaz, az orosz epikai gondolkodás-struktúrának három olyan alkotása, amely az egyén és a társadalmi közeg találkozásának leírásából, tehát objektíven, epikusan építkezve próbálta kihámozni a társadalmi lét emberi sorsot meghatározó struktúráját — ugyancsak mostoha sorsra juttatta alkotóját. Avvakuum *Önéletrajzá*ról, Ragyiscsev *Utazás Pétervárról Moszkvába* és Gribojedov *Az ész bajjal jár* erkölcsrajzi regénydrámájáról van szó. Mindhárom mű következménye végül is alkotójuk tragikus pusztulása.

A regényi gondolkodásban viszont — a tökéletesen megvalósítható epikus distancia folytán — valóságtükrözés és írói attitűd olyan szétbonthatatlan egységben valósult meg, hogy eleinte még a forradalmi gondolat regényi jelentkezése sem vált ki politikai megtorlást. Ennek természetesen megvan a hátulütője is: sokszor a leghaladóbb kortársak sem veszik észre, vagy éppen nem vesznek róla tudomást, s így hatása csak a későbbi irodalmi, kulturális mozgásban jelentkezik. Így például amikor Puskin *A kapitány lányában*, a *Borisz Godunovban* a társadalom struktúrájának történelmi kialakulására kérdez rá, Belinszkij, a nagy kritikus Puskin hanyatlásáról beszél. Nem érti meg, mint ahogy nem érti nemcsak a puskinai kérdésfelvetés újszerűségét, hanem a balzaci regények francia társadalmat elemző, az új polgári struktúra összefüggéseit feszegető regényszerű struktúráját, s így a balzaci regény forradalmi lépését sem. Pedig Puskin itt, Oroszországban, Balzac pedig ott, Franciaországban, a művészi gondolkodást illetően azt a lépést előlegezi már, amelyet Marx a *Német ideológiában*, illetve a *Gazdaságfilozófiai kéziratokban*, Engels pedig *A munkásosztály helyzete Angliában* filozófiai fejtegetésében megnevez — a *társadalmi formációs berendezkedés elemzését*. Belinszkij csak az 1847–48-as esztendőkből érkezik el ehhez a filozófiai gondolathoz. Egyelőre még csak az erkölcsrajzi megközelítést érzékeli, tehát a Gogol-féle szatírárt, a puskin, Lermontov aktuális vagy történelmi témájú, de még erkölcsrajzzal beoltott regényi gondolkodást (*Anyegin*, *Korunk hőse*).

Az erkölcsrajzi regény ugyanis a társadalom struktúráját eszmei feltételeiben közelíti. Míg az önéletrajzi regény ugyanezt a társadalomstruktúrát a személyiségre kiható esemény oldaláról nézi, addig az erkölcsrajz a társadalom bajait a személyiség erkölcsi megnyilatkozásaiból, tehát a megrögzött társadalmi szokások oldaláról közelíti meg. Az erkölcsrajzi elemmel keveredő regény egyik gyűjtőpontja tehát már az erkölcsrajzi szándék kiemelésével is

megragadható. Érthető, hogy Belinszkij, Lermontov és Puskin regényeinek elemzésekor valójában ezt az erkölcsrajzi attitűdöt vizsgálja. Nehezebb viszont a dolga az olyan drámák és regények esetében, amelyek a társadalmi formációs fordulat dinamikájában (*Borisz Godunov*) vagy egy-egy ilyen fordulat-kísérlet összefüggéseiben (*A kapitány lánya*, *Dubrovskij*) elemzik magát ezt a társadalmi struktúrát.

Balzac még nagyobb nehézséget jelentett Belinszkij számára annyiban, hogy a modern társadalmi lét objektív mozgását a lét aktuális formáiban ragadta meg. Ugyanezt teszi majd Dosztojevszkij, amikor szinte első regényétől kezdve csupa aktuális átmeneti mozgást feszeget, modellez, a bomló társadalmi formációt próbálja megragadni. A cselekvő személyiség sorsa a társadalmi berendezkedésben az aktuális cselekvés eredményeként jelentkezik, minden oldalról objektívtalan jelenik meg s az ilyen ábrázolást csakis materialista történelmi szemlélettel lehet megérteni, illetve kritikailag megközelíteni. Belinszkijnek a történelemre és a társadalomra vonatkozó materialista szemlélete életének szinte csak az utolsó hónapjaiban alakult ki. 1846-ban, amikor már közeledik a történelem materialista megértéséhez, egyúttal kezdi is újra fogalmazni Balzachoz és Puskinhoz való viszonyát. Ebben a periódusban találkozunk Dosztojevszkij regényeivel is. Sőt alighanem a velük való találkozás ösztönzi Balzack és Puskin regényeinek mélyebb analizésére, megértésére.

Az epika nagy műfajai a társadalmi struktúra mozgását objektív és szubjektív közegben, *kettős aspektusból*, tehát a közösség és az egyén oldaláról egyszerre ragadják meg. Különbséget műfajilag az ad, hogy milyen közösségnek és egyéniségnek a társadalom *melyik* fejlődési stádiuma és *milyen* történelmileg meghatározott és ugyanakkor ismétlődő (tipológiai) vonásai kerülnek előtérbe az ábrázolásban. Az epikus ábrázolás szempontjából az is rendkívül fontos, hogy milyen a reális helyzet az adott szubjektív és objektív feltételek között, s ezért merre billenhet az epikai ábrázolás mérlege ebből az egyensúlyi helyzetből, tehát melyik sík kölcsönzi a mű valóságra vonatkozásának dinamikáját és melyik inkább statikáját. Így az *eposzi* gondolkodás csak akkor képes a létstruktúra megragadására, ha a kapcsolat az egyéni törekvés és a kortendencia között erősebb, mint az ellentét. A *tragédiai* gondolkodás feltétele viszont akkor jelentkezik, amikor ez a domináns érdekközösség már felborul s észrevétlenül visszafordíthatatlanul átfordul konfliktusba amely lázadással vagy kompromisszummal, az egyén bűnhődésével vagy beépülésével ér véget.

Az *erkölcsrajzi* gondolkodás modellje akkor alakul ki, ha a valóságos viszonyok között az egyénekben összpontosul a létviszonyok romlásának alapoka, illetve, ha az epikus író a társadalmi struktúra létállapotának csak személyi oldalát veszi észre, s ennek megváltoztatásában véli felfedezni a megoldást, az együttélési viszonyok megváltoztatását. A *regényi* gondolkodás viszont olyan körülmények között jön létre, amikor az író a társadalom struktúrájának adott típusában nem feltételezi az egyén és közösség alkotó jellegű kapcsolatának lehetőségét, mert úgy látja, hogy ilyen kapcsolat a viszonyok alapmodelljében lehetetlen és csak az egész struktúra megváltoztatása után állhatna elő. Az utóbbi felismerés mögött tulajdonképpen ugyanaz a gondolat munkál, mint az eposzi koncepciója mögött: az, hogy a történelem-alakítás az egyén és a kollektíva együttes ügye, az objektív és szubjektív társadalmi feltételek előnyös történelmi dialektikájának az eredménye. (Van tehát létjogo-

sultsága annak az elméletnek, amely szerint a regény a modern kor eposza.<sup>1)</sup> Csakhogy a hősi állapot megragadásához még nem volt szükség a struktúra belső ellentmondásainak ilyen lényegi megragadására. Ezért az eposzi attitűd, valóságmeggközelítés a naiv és a romantikus szemlélet számára mindig is kedvelt volt.

A regényi meggközelítés viszont éppen a társadalmi struktúra formációs jegyeinek belső, antagonizmusokra utaló önmozgásából építkezik. Rendszerint vagy akkor, amikor maga ez a formáció éppen kialakult (ez a történelmi regény szférája), vagy akkor, amikor ez az antagonizmus a létállapot dinamizmusát alkotja, a szubjektív és objektív erők önmozgásos, a létállapotot regeneráló mozgását, tehát az egyén cselekvéséből sorsát létrehozó mozgást. Az erkölcsrajzi és a regényi-epikai attitűd mögött a hősi-eposzihoz, illetve a tragédiához képest éppen ezért nagyon nehéz a megfelelő létállapotot kimutatni, hiszen az eposzi hős és a kollektíva érdekazonosságával szemben mind a regény, mind az erkölcsrajz az egyén és a közösség viszonyának *felbomlását* ragadja meg.

A regényi és az erkölcsrajzi meggközelítés között ebből a szempontból a különbség csak nüansznyi. Ezért is állandó a szimbiózis jelensége az erkölcsrajzi és a regényi attitűd között. Ám ezért van az is, hogy a legtöbb poetika, műfajelmélet nem különbözteti meg a *regényt* tiszta formájában a dominánsan vagy egészében is *erkölcsrajzi* jellegű műfajoktól. Holott, az epikai gondolkodás szempontjából nézve a dolgot, ilyen különbség számbavétele, mint azt Belinszkij esetével illusztráltuk fentebb, rendkívül lényeges. Hiszen a mű költői gondolat sorának iránya, végkonklúziója forog kockán.

Arról van szó, hogy a regény, elméleti szempontból nézve is nehezen ragadható meg, s mivel ugyanúgy, mint az eposz általában is, kétsíkú (egyéni — közösségi), az apericipiáló erkölcsrajzi érdeklődése esetében pl. félreolvasható. Az epikus gondolkodás mélységének, valóságra tapintása minőségének meghatározása szempontjából ugyanis korántsem mindegy, hogy az író a társadalmi létállapot eme antagonizmusának (s ez egyaránt jellemző a regényi és az erkölcsrajzi valóságmeggközelítésre) mely szféráit — döntően a szubjektív feltételek vagy döntően az objektív feltételek szféráit — tárta fel: a szubjektív feltételekre koncentráló erkölcsrajz és szatíra a létviszonyok állapotát végső soron mégiscsak a viszonyok perszonalifikált erőinek erkölcsi, ideológiai, etikai, politikai mozgásával indokolja, a társadalmi erkölcsök bemutatására koncentrál, az erkölcsi állapotok tipikus hordozóira mutat rá. Már Diderot, a társadalmi nevelés felvilágosítói koncepciójából, megkérdőjelezi új drámaelméletében ennek a hasznosságát. A kérdést ő még szűkebben veti fel, mint ami annak valóságos jelentősége. De így, korlátozott értelmezésében is, olyan kapukat döngtet, amelyeket majd a regény százada tud csak igazán szélesre tárni.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> De csak akkor, ha a műfajokat az ontológiai és ismeretelméleti történelmi dialektikájának művészi modelljeként értelmezzük.

<sup>2</sup> Diderot azt mondja: „Vegyék figyelembe, hogy naponta új társadalmi állapot jön létre. Ó, a társadalmi helyzet! Hány jelentős epizód forrása lehet az ember társadalmi helyzete, a közösségi és magánélet mennyi megnyilvánulása források innen, mennyi ismeretlen igazság, új szituáció! S vajon az emberek társadalmi helyzetében nem ugyanazok a kontrasztok munkálnak, mint a jellemek között? Nincs é joga hát ezeket is szembeállítani a költőnek?

Ha a jellemet csak egy kicsit is felnagyítják, a néző azt mondhatja magának: nem rólam van szó. De nem tagadhatja el maga előtt, hogy a szituáció, amelyet elé tárnak, az ő helyzete is . . .

Holott eddig a jellemre építették az egész fabulát. Olyan jeleneteket válogattak össze, amelyekben meghatározott módon nyilatkozott meg a jellem, aztán ezeket a jeleneteket

A *sztituáció* rajzának az alakrajz helyett történő diderot-i hangsúlyozása tulajdonképpen az objektív létszférák önleplező bemutatására való felhívás, tehát a regényi valóságmegragadás szorgalmazásával, sürgetésével azonos. Egyelőre persze a dráma szféráin belül, s ez a dráma műformáján belül jelent harcot a regényi dráma érdekében az erkölcsrajzi darabok ellen. A regény-dráma mint lét és tudat társadalmi objektivitását mélyebben megragadni képes művészi gondolkodásforma felfedezése ez. S jellemzően Diderot is az objektívebb művészi gondolkodásmodellek korszükségletére tapint rá ezzel a fejtegetésével éppen úgy, mint egész „pantomim”-elméletével. A „*sztituáció*” az *egyéniesség* és a *kollektíva* találkozásából bontakozik ki; tipikus élethelyzet: a cselekvő ember valóságra kérdezésére jövő társadalmi *válasz*, mely az egyén sorsalakítása által árulja el önmagáról, hogy milyen együttélési szabályokból, alapszabályokból nőtt ki. A regényi *sztituáció* a drámaihoz képest részletezőbben, a maga tárgyiasultságában boncolja a társadalmi valóságot, a drámai helyzet a regényihez képest viszont perszonifikáltan és az ütközés érdekében, tehát csak az igazságok konfrontációja szempontjából részletez.

Am bármilyen különbség figyelhető az epikai gondolkodás formáin belül e gondolkodás differenciálódása eredményeként, az első és legfontosabb mégis az, hogy ez a differenciálódás nem csak, sőt eredetileg *nem írói attitűdként* jelentkezik, hanem magában a valóság mozgásformáiban, ontológiaiságában, a *társadalmi struktúra önmozgásában*, s az írói megközelítésben. A műfajok ebből a szempontból egyszerre *valóságmodellek* és e létmodellekhez, mint a tárgyhoz való közelítés művészi *gondolkodásmodelljei* — *írói attitűdformák*.

A megfelelés korántsem mindig teljes; az eltérések abban jelentkeznek, hogy egy-egy mű a valóság *domináns* modelljéhez képest mit mutat. Így például, amikor Puskin alapvetően már *regényien* gondolkodik *Borisz Godunov* drámájában, *A kapitány lányában* és az *Anyeginben* is, Gogol, majdnem ugyanakkor, világirodalmilag is jelentős *erkölcsrajzi* attitűdű műveket alkot. Gogol szeretné úgy látni, hogy az orosz nemesi létformák még korántsem merítették ki minden lehetőségüket. S bármennyire is Puskinnak volt igaza Gogollal szemben, a nemesi társadalom valóságmodelljének gogoli bírálata ebből a *javítási szándékból* olyan megragadását eredményezte, amely mind az orosz irodalom továbbfejlődése szempontjából, mind világirodalmilag nem kisebb jelentőségű, mint amelyik a puskinsi regénymodell és regényi gondolkodás által vált felismerhetővé a kor s a további korok valóságában. Bizonyosság rá Tolsztoj művészetére, amely majd ezt a gogoli erkölcsrajzi gondolkodás-struktúrát jócskán átmenti még a századvég jelenségeinek elemzésében is.

Diderot-nak mint felvilágosítónak persze éppen arra volt szüksége, hogy objektívebben — önmozgásában ragadja meg azt: hogyan és miként alakul ki a társadalmi „rossz” és a társadalmi „jó”. *Szókratész halála* c. jelenete bizonyítja e szándékát. A *sztituáció* egyszerre mutatja fel Szókratész nagyságát és igazát, de azt is, hogy a szélesebben vett kollektíva, a társadalom olyan struktúrája, amely a nagyság ilyen pusztulását sürgeti, sőt követeli — a felvilágosító

---

egybefűzték . . . Pedig nem a jellemet kell önmagában színrevinni, hanem az ember társadalmi helyzetét. Eddig pl. a komédiákban is főleg a jellemeket rajzolták meg, a társadalmi *sztituáció* pedig csak járulékos szerepet játszott . . . Én azt hiszem, ez a forrás jobban fog majd buzogni, bővebb vízű és hasznat hajtóbb lesz, mint a jellemek forrása volt.”) D. Diderot, *Értekezések a „mostoha fiúról”*. Összegyűjtött művek (oroszul) M. L., 1936, 5 : 161.

író szemében ugyanúgy rosszul berendezett, mint a francia korabeli társadalom, amelyben rendjén való az, hogy Diderot ellen plágiumpert indítanak. Nem csoda hát, hogy e kérdéssel éppen Diderot kerül ilyen elméleti közelbe, s hogy műveivel is feszegeti a dráma és a regény határkérdését.

Az átváltást azonban mégsem ő, hanem Stendhal és Balzac végzik majd el azáltal, hogy az alig kialakult francia polgári társadalom szociális struktúráját vonják felelőségre az emberi egyéniség szellemi arculatának torzulásáért ugyanúgy, mint az egyéniségek sorsának tragikus alakulásáért. Tragikus a regényi zárás itt is, ott is, mert az egyén vagy szociálisan, vagy erkölcsileg, társadalmilag, vagy belsőleg önmaga előtt, de mindig elbukik. Az *egyéni sors* itt már, ugyanúgy, mint Puskinnál, nem egyéb, mint a társadalom alapberendezkedése visszahatásának és a cselekvő ember alakító szándékának eredője, s mint ilyen, az egyén szellemi arculatát is ez véglegesíti. Stendhal, Balzac és Puskin ezzel a felvilágosodás erkölcsrajzi és drámai megközelítését haladják meg.

Diderot csak *elméletileg* jutott el ehhez hasonló — számára még nem egészen világosan körvonalazott — esztétikai lehetőség, új műfaji valóság-megközelítés igényéhez. Valójában megállt a félúton, a regény és erkölcsrajz, a regény és dráma között. A rossz és jó itt még különválnak, s így a mű nem képes elérni azt, amire különben megalkotója vágyott: jónak és rossz-nak a lét objektivitásából történő kibontásával hatni kortársaira, s elősegíteni a világ átalakítását. Diderot hőse mégiscsak a társadalom „áldozata”, tehát sorsa sines kibontva objektíven — szociálisan, társadalmi struktúrából eredően —, hanem csak a szubjektíven tételezett jó-rossz ellentétében, s a társadalom „rosszaságát” is csak a hős, a „jóság” pusztulása bizonyítja. A szituáció ezért is marad elvont, vagy történeti-allegorikus. A regény ott kezdődik, amikor az a bizonyos Diderot emlegette „szituáció” nem az analógia szintjén hatol majd be a viszonyok lényegébe, a formáció lényegi mozgását és mozgástörvényeit inkarnáló életmozgás aktuális formáiba, hanem *elemzően*, tehát az egyén konkrét viszonyait konkrétan cselekvése által, és — azt felszabadítóan, azt korlátozóan vagy — annak következményeit kibontóan.

A felvilágosító Diderot még szükségesnek tartja analógiákban és direk-tebb formákban mondani ki ítéletét a világról, ugyanúgy, mint az erkölcsrajzíró, az önéletrajzíró, a vallomás formában valóságot elemző író, s a drámában igazságok képviselőit ütköztető és az ütközéssel értékelő író is. S ahol az előnye — tudniillik a közvetlenül harci fegyverré változtathatóságában —, *ott a hátránya is ennek a gondolkodásmódnak*: indítékai szubjektívebb voltában, írói szándéka „nyíltságában”, „lelepleződésében”.

A regény ezzel szemben azzal a látszólagos hátránnyal indul, hogy nem tud közvetlen fegyverré válni ebben a társadalom-leleplezésben, ebben a társadalomnevelésben. Az író, szándéka alapját tekintve, feloldódni kényszerül az epikus mozgás szféráiban. A mondanivaló lényege az objektív szférán keresztül *csak önmozgásosan* munkálható ki.

A romantikus regényről — Victor Hugo regényeiről is vagy az orosz romantikus regényről — nehéz hasonló következetesen kimutatni. S valóban, a regény akár Oroszországban, akár Franciaországban vagy Angliában nem a romantikusok tolla nyomán válik a XIX. század eposzává. Az írói szándék a romantikus regényben alapjában mellőzi az epikus önkibontás regényi szabályait. A romantikusok ugyanúgy kedvelik a szubjektívebb, a didaktikusabb szándékból építkező önkifejezésformákat, mint a felvilágosítók.

Ám, ami a realista regényíróknál ebből a felvilágosító szempontból hátrányként jelentkezik, — az, hogy az írói-nevelői szándék *interepikus szférák*-ba húzódik s így a romansikus vagy felvilágosító kritikai attitűd számára a mű koncepcióját már-már hozzáférhetetlenné teszi —, éppen az fordul előnyükre is. Nevezetesen, hogy amennyivel objektívabban, annyival mélyrehatóbban — a társadalmi élet lényegibb szféráit leleplezően — hatolhat be ez a művészi gondolkodás az emberi viszonyok és az emberi magatartásformák, szellemi arculatok társadalmi anatómiájába és szociális mozgástörvényeibe.

A regényírónak ez a látszólagos „félreállása”, „eltávolodása” a „politikától”, lendíti magasba a XIX. század körülményei között a regényi gondolkodást. Ez teszi lehetővé, hogy a regényírók, ezek a *gyanúba nem fogható forradalmárok* büntetlenül végezzenek el olyan társadalmelemző munkát, amely művészi vonatkozásban párhuzamos és egyenértékű azzal, amit a filozófia fejlődésében a történelmi materialisták hajtottak végre: az osztályharc már forradalmak nem mindig nevezhető elméletének újra-forradalmasítását, a társadalom formációs fejlődésmoделlejeinek megfejtését.

A regény ugyanis azáltal elemzi a társadalom struktúráját, hogy a partikuláris egyén *cselekvéséből* a partikuláris ember *sorsává* átmenő mozgást bontja ki. Ez látszólag lényegtelen szféra. Hiszen a magánember atomizálódott vagy atomizálódó sorsa csöpp a tengerben. Csakhogy éppen ebben a csöppben ismerhető fel az *egész* — azaz a társadalmi *berendezkedés* — szociális, formációs lényege is. Ahogyan Marx az elidegenült munkaerő szükségszerű eltárggyiasulása és elkerülhetetlen elidegenedése történelmileg dialektikus folyamatából levezeti a *társadalmi formáció alapmozgását*, úgy bontja ki Puskin és Stendhal, Lermontov és Balzac, Dosztojevszkij és Tolsztoj a partikuláris egyént, az individuumot és viszonyokat eltárggyiasító cselekvésen és individuumát elidegenítő s a társadalmat leleplező sorsán keresztül az újkori társadalmak formációs struktúráját. Smindezt a valóság objektív mozgásának és önmozgásának művészi, epikai rekonstrukciója, modellezése által. Ezért koncentrálni a regény a sorsra, s ezt a sorsot pedig csak az emberi viszonyok önmozgásos ábrázolása bonthatja ki. A sorsot kibontandó, az alak és a szituáció dialektikáját tekintve a regényben ezért játszik elsődleges szerepet a *helyzet*. Az erkölcsrajzban pedig *nem az alak sorsa*, hanem *közvetlenül a cselekvése* minősít.

Ennek a számbavétele nélkül — mint már jeleztem — a mű költői gondolat sorát érthetjük félre. A regény forradalmi mondandója általában éppen ezért kibogozhatatlan például a cenzúra számára, de ugyanakkor gyakran a haladó mozgalmak képviselői sem mindig érzékelik ezt a forradalmiságot. Az *írói attitűd* éppen ezért központi kérdése a regénynek, különösen a realista regénynek. Elemzése kétségtől bonyolult feladatokat ró a vizsgálódóra, de az összefüggések feltárása és minősítése elengedhetetlen a regény esztétikájának kidolgozása szempontjából. 3.

*A regény tipológiája és az orosz regény.* A regény minden időben a személyiség „költészete” és a társadalom „prózai” berendezkedése közötti összeközös ábrázolása volt és marad. Ez az összekötkezés a történelem során mindig másként alakul: kalandok, szociális tragédiák, a személyiség lelki összeroppanása formájában. Nemcsak tradíciók továbbvitele figyelhető meg a nemzeti irodalomban, hanem állandó megújulás is; az *epikai forma* az adott pillanatban a *társadalmi berendezkedésben* jelentkező nemzeti vagy nemzetközi jelentőségű mozgásformákból meríti modelljét.

A regény fejlődése — eltérően a lírától — nem mutat egyenletesen emel-

kedő tendenciát. A líra bontakozása egy-egy nemzeti irodalmon belül — bár az irányzatok, stílusáramlatok természetesen szakaszokra osztják történetét — általában harmonikus, törések nélküli, szerves folytonosságot mutat. A regény viszont közvetlenebbül kötődik a társadalmi berendezkedés formációs és strukturális változásához, ezért belső struktúráját is ezek a változások határozzák meg elsősorban, az irodalmi irányzatok, stílustörekvések pedig csak másodlagosan formálják. Szoros kapcsolatban áll ez a regénynek az epikán belül elfoglalt helyével. A satírai műfajok például — bármennyire is kapcsolódnak a létállapot meghatározott formáihoz — mégis szorosabban kötődnek az írói és általában a korszemlélet konkrét attitűdjeihez. A regény az egyéniség és a társadalmi kollektíva viszonyának a berendezkedés formáiban megragadható és minősíthető kölcsönhatását elemzi, következésképpen az író világ- és önkifejezésének objektivációja döntő mértékben a társadalmi struktúra modellezésével történhet, s ez nagyban háttérbe szorítja az írói szemlélet mégoly intenzív, de szubjektív, áttételezés nélküli szerepét. Az úgynevezett epikus távolságtartás ugyanis éppen a regényben valósulhat meg legtökéletesebb formájában. A schilleri romantikus és a balzaci, tolsztoji, dosztojevszkiji realista regény ebből a szempontból a két ellentétes pólust jelzik: az előbbiben az epikus distancia minimumra csökkenését, az utóbbiakban csaknem teljes érvényre jutását figyelhetjük meg. Szélesebb összefüggésben vizsgálva a problémát, azt lehetne mondani, hogy magának az epikus distanciának a jelentkezése, megszűnése vagy fölerősödése is a társadalmak formációs változásával függ össze. Jellemző, hogy az a szakaszosság, amit az epika fejlődése mutat: nagyjából megfelel az európai társadalmak formációs szakaszainak. A hősi eposz kiművelése és utolérhetetlen virágkora az ókor vívmánya. Az epikai distancia minimumáról van még szó csupán, hisz az ábrázolt hőssel és az ábrázolt világgal alapvetően azonosulhat az ábrázoló. Az azonosulásnak ez a közvetlen patriarchális foka magyarázza azt, hogy az epikának ez a műfaja miért talált főleg<sup>1</sup> verses külső formát magának.

Az erkölcsrajzi és a satírai epikai műfajok az írói attitűd, az epikai távolságtartás szempontjából sajátos, végletes képződményt alkotnak. A „distancionálás” nem magában a műfaj struktúrájában, hanem az írói szemléletben megy végbe, tehát mintegy a mű belső epikai egészétől hangsúlyozottan elütőként jelentkezik, tudatosul, olyan fenoménként, amely — akár csak a mű epikus kibomlása során születik meg, akár mint a művet létrehozó, az ábrázolt világot megítélő szemlélet létezett — mindenképpen az írói szubjektum attitűdformája, s nem pedig objektivált vagy objektiválandó valóságviszony, létviszony. A distancia tehát itt sem válik döntő belső formateremtő erővé. Az epikusi distancia végül is a regényben válik elsődleges epikai műfajteremtő erővé.

Itt ugyanis a távolságtartás a tárgy ábrázolása által, tehát magában az epikai struktúrában valósul meg, s ez a távolságtartás maga hordozza döntő mértékben az írói szubjektív attitűdöt is, természetesen az epikai kontroll által objektiválódott formájában. Mindez azért lehetséges, mert maga az a két döntő valóságmodell — melyeknek egymáshoz való viszonyát elemzi a regény — tehát az egyéniség és a társadalmi berendezkedés — egyaránt távolságtartást követel, egyikkel sem azonosulhat az író anélkül, hogy ne menne a regény ideológiai mélységének, művészi teljességének rovására. S egyiket sem, sem az egyéniséget, sem a berendezkedést nem jelenítheti meg csak leíróian (nem önmozgásosan), az írói távolságtartás tulajdonképpen epikus szféráján

kívül tartva, mint a satírában, anélkül, hogy egyúttal a regényi ábrázolás feladata ne sikkadna el. Ugyanakkor maga az írói szubjektív valóságviszony is csak ennek a kettős távolságtartás kidolgozásának az eredményeképpen jelentkezik. Az olyan esetekben, amikor az írói szubjektív attitűd az ábrázolt jellem vagy a szituációban megjelenített társadalmi berendezkedés önmozgásától függetlenül is jelentkezik a műben, a regénytől idegen, bár vele nagyon könnyen összeforró másféle epikai attitűddel, elemmel van dolgunk: a regényi mellett : erkölcsrajzi, idilli, vagy pedig publicisztikai attitűddel.

Ha a távolságtartás ennyire döntő funkcióval jelentkezik a regényben, ez azt is jelenti, hogy a regény egyike a leganalitikusabb epikus formáknak, sőt döntően analitikus abban az értelemben, hogy az egyéniség és a világberendezkedés adott, történelmileg konkrét formájának elemzésében jön létre, s ez elemzése folytán keletkezik az a mű minden szintjén jelentkező írói invenció, amely végül is, a regényi műben ebből az egyén és a valóság viszonyból az elemzés eredményeként jelentkezik a világ megítélése formájában, tehát művészi kérdésfelvetés formájában. Éppen az a döntő a regény megszületésénél és újrajelentkezésénél, újraszületésénél is.

A hősi vagy naiv eposz azért nem jön újra meg újra létre azon a szinten, s abban a műfaji sajátosságban, ahogy a homéroszi eposz és a népi eposzok jelentkeznek az úgynevezett hősi korszakokban, mert e műfaj létrejöttének feltétele az író valóság viszonyában jelentkező naiv világkép, naiv egyén- és közösségviszony-felfogás már a múlté. Valamiféle újratерemtődés persze itt is megfigyelhető, akár az úgynevezett művi naiv eposzoknál, akár a XIX. és XX. századi eposzi törekvéseiben, vagy eposz és regény egybeolvasztási kísérletében. Tolsztoj *Háború és békéje* vagy a XX. századi eposzi kísérletek a példák erre. Mégis, maga a műfaj nem jellemző az új kor művészi önkifejezésének egészére. Az eposz nemcsak nem ismételheti meg önmagát, hanem át is adja a helyét olyan epikai műfajoknak, amelyek éppen az újabb kor valóságmozgásának művészi elemzéséből születnek: a satírának, erkölcsrajznak, majd a regénynek. A líra ilyen „kimerülés”-t az egyes nemzeti irodalmak fejlődése folyamán szinte sehol se mutat, s ez érthető is a líra műnembeli és műfaji sajátosságaiból. Van ugyan a lírán belül is „váltás”: korábbi műfajok elhalnak vagy transzformálódnak és újak jelennek meg újabb irodalomtörténeti szakaszokban, ám a lírai attitűd alapműfajai újra meg újra megteremtődnek. A költői én és a lírai én egymásba átcsapását mint a lírai valóságviszony újratерemtődésének alapját éppen ez biztosítja.

Már az eposz elhalása is azt bizonyította, hogy az objektíváló műfajok jobban kötődnek a társadalom formációs, szakaszos, stadiális fejlődéséhez. Közelebbről megnézve, tulajdonképpen ezek a szakaszok nemcsak azt jelentik, hogy az egyén és a közösség, az egyén és a világberendezkedés viszonya — mint a művészet világmegragadásának alapvető tárgya — megváltozik, s ez magával hozza az elemzendő világ új epikai tárgyát, hanem azt is, hogy az elemző, a művész valóság ábrázolásához, valágmegragadásához szükséges gondolati és pszichológiai feltételek, ideológiai és esztétikai minőségek is változnak, tehát változik ennek az állandónak — ember és világ — alapviszonya is, és a hozzá való művészi viszony is.

A regényi distancia, epikus távolságtartás (márpedig éppen e távolságtartás minőségében ragadhatók meg az epikai műfajok belső formai, műfajteremtő különbségei köztük a regényé is) együtt jelentkezik azzal



a folyamattal, amely erre az egyén- és világ-, egyén- és kollektívaviszonyra az újkorban jellemző, s ezért is lesz a regény bizonyára mindaddig vezető műfaj, az újkor eposza, amíg ez az egyén és kollektíva, egyén- és világberendezkedésvizony ellentmondásos, sőt, sokszor antagonisztikus, de végig drámai konfliktusban oldódhat csak fel, amíg egyén és közösség közé a személyes sors úgy tolakszik, mint az egyén és a világberendezkedés között újra meg újra termelődő cselekvés-eltárgyasulás-elidegenedés-vizony. A regényi kettős distanciatereptés formája éppen ez, s a XIX. században egyre inkább dominánssá válnak azok a feltételek, amelyek megléte miatt hármennyre is kereszteződött e regényi szándék eposzival vagy erkölcsrajzival, mindig újra a regényi került ki győztesen.

A regény műfaji fejlődése — mint mondtuk — az egyes nemzeti irodalmak fejlődésének keretei között tehát szemmel láthatóan nem egy állandóan emelkedő szint kronológikus egymásutániségében realizálódik. A regényműfaj mintha újra kezdené a fejlődést a nemzeti élet új *formáinak* és az új nemzeti fejlődés kényszerének pozíciójából az előző regényhagyomány átértékelésének alapján ugyan, ám általában nem a korábbi regénytípusok folytatásaként. Ezért nehéz ennek a műfajnak fejlődési folyamatosságáról beszélni. Keletkezése minden bizonnyal a *személyiséget* a társadalommal új viszonyba állító konkrét történelmi és szociális feltételek, és e viszonnal megegyező írói fel fogás együttes eredménye.

Az orosz a XVIII. sz. végén megfigyelhető polgári fellendülés (az ország szellemi életében ez a felvilágosítók és elsősorban Novikov és körének tevékenységében fejeződött ki) abbamarad. A polgári, kalandregénynek, a pikareszk regénynek, Karamzin szentimentális novelláinak nincs folytatásuk az orosz regény további fejlődésében.

A XIX. sz. tízes, húszas éveiben a nemesség legjobb képviselői újra kedvet kapnak a közvetlen történelmi cselekvéshez, ám ennek célja már nem a „nemesi államiság” megvalósítása, mint a XVIII. században, melynek irodalmi fejlődése a klasszicizmus és a megfelelő regényformák virágkora volt. Most a harc perspektívája — polgári reformok megvalósítása, az állami irányítás alkotmányos, illetve köztársasági formáinak, az ezzel összhangban álló életformák és eszmények kialakítása. A nemesség újra lát progresszív célt maga előtt: történelmi küldetése még nem merült ki. Ezért teljesen érthető, hogy a XIX. sz. első harmadának orosz írói, a nemesi értelmiségi forradalmiság képviselői, Rilejev, Puskin, Lermontov, később Herzen, mindenekelőtt a nemesi ifjúnak az orosz élet falába ütközését, az önkényuralmi „világrenddel” bekövetkező konfliktusát vagy meghasonlását, és annak erkölcsi, etikai — egyszóval ideológiai — következményeit: a közelet retrográddá átalakulását élik át, s tartják az orosz élet döntő kérdésének.

Éppen az ilyen állapotból fakadó ideológiai-politikai ellentétek szolgálnak aztán általában a művek összeütközéseinek alapjául. A regények, poémák, drámák központi hősei: a haladó nemesi intelligencia képviselői. A tízes, húszas években — akár aktuális, akár történelmi a témájuk — túlsúlyba jut a romantika kultusza, de ez egyben az opposzió kultusza is. Csakijtól kezdve a nemesi hős azért tudja képviselni a társadalom romantikus ítéletét, mert ez a hős önnön társadalmi jelentőségének megőrzése érdekében, ha közvetetten is, kénytelen állást foglalni az uralkodó osztály életének legfontosabb politikai, életbevágó fontosságú adminisztratív és erkölcsi kérdéseiben.

Az orosz felszabadító mozgalomban a feudalizmus akut formái elleni

első akciót a nemesség, pontosabban a nemesség dekabrista csoportja szervezte, és ez alapvetően meghatározta az irodalmi fejlődésképet és a korszak regénytípusát. 1825 után viszont az orosz progresszív nemesi értelmiség mély krízist él át, s a haladás addig világos perspektíváit szem elől téveszti, társadalmi aktivitása lecsökken. Herzen tanúságtétele és a történész Klucsevszkij helyes megfigyelése szerint a nemesség mint osztály 1825 után a cári rendszer pusztaságjává vált: „A nemesség többsége hivatalnokgyenruhába bújt.” Ezt a társadalmi légkört egy évszázad múltán Tinjanov ragadja meg, és ábrázolja megdöbbenő pontossággal és hitellel *Tetik hadnagyában* s a *Puskinban*, de később Bulgakov is ebből az alapvetésből indul *Puskin* drámájában. A Napóleoni háború és a dekabrizmus felnevelte azt a nemzedéket, amelyből a harmincas évek során az írók és közéleti személyiségek progresszív köre toborzódott. E nemzedék legkiemelkedőbb képviselője, Puskin életművében mintha újra kezdődne az orosz regény fejlődése. A haladó nemesi intelligencia most kihull vezető „történelmi szerepéből”, törvényszerűen megszüli a nemesség terméketlen, önkínzó, elvetélt jövőjű „reflektáló” típusát, s ez a reális alapja majd e típus *pszichológiai* ábrázolásának, az intellektuális lélektani regény (és regényes dráma) létrejöttének. Ez megújítja a nemesi hőst központba állító regény formáját, amely így megőrzi aktualitását az egész XIX. században, Puskitól Tolsztojig. S Puskin a húszas években, Gogol és Lermontov a harmincas években már ezekben az új életformák sugallta modellekben gondolkodnak. Feszülten figyelik az európai regényirodalmat, de már más szinten, más társadalmi szituációban. Az ő új regénytípusuk megalkotása előtt, mintha nem is létezett volna a XVIII. sz. félig önálló, félig kölcsönzött formákat felhasználó regénye. Míg 1822-ben Puskin *A francia irodalomról* c. áttekintésében (részben felhasználta *A klasszikus és romantikus költészetéről* c. cikkében) Boileau, Molière, Racine, Rousseau, Voltaire nevét említi, addig 1832-ben *A legújabb regényekről* c. cikk meg nem valósult tervében már Jules Gabriel Janin, Balzac, E. Sue, V. Hugo, Musset regényei szerepelnek, az oroszok közül pedig Polevojé, melyeket Puskin „félregényeknek” nevez. Ettől az időtől kezdve érdekli Puskit a nemesi értelmiségi személyiség regényi aspektusból, akinek aktivitása, kezdeményező képessége (vagy ennek az aktivitás- és kezdeményező képességnek a hiánya) eldöntené sorsát a társadalomban, és ugyanakkor viszont a személyiséget felnevelő társadalom sorsát is megpecsételi. Ezért a nemesi hős puskinsi felfogásának *elvé* természetesen *regényi*, ezért áll ő, s az ő nemesi értelmiségi jelleme és sorsa regényei középpontjában. Míg egy ilyen személyiséget ábrázolva Puskin inkább ironizál a megvetett társadalomból önmagát kiszorító hős fölött, addig Lermontov nemesi hőse társadalmi elidegenedettsége vétkének felelősségét és terhét áthárítja a társadalom despotikus berendezésére. Lermontov a fiatal nemzedék tagjaként már a nemesség legértékesebb képviselői pusztulásának — többek között Puskin tragédiájának is — tanúja. Ezért nála még Puskin *Cigányokjánál* is határozottabban kapcsolódik össze a nemesi hős lelki krízise a despotizmussal, a „zsúfolt-fojtó városok rabságával”, és az egész feudális birodalommal, rávetítve mindezt a Kaukázus romantikus, egzotikumával hivatkozó képére is a *Korunk hőseiben*. A városból a „természet szabad gyermekeihez” futva menekült már Puskin hőse is. És ahogy Gogol *Revizor* című komédiájának eseményeit N. városba helyezve kiterjeszti a komédiában leírt jelenségek érvényességét egész Orosz-sarkáról, a Kaukázusról, hangoztatva, hogy a despotizmus, az intrika, a rabság levegője mindenütt utoléri a kor hőseit.

Az elmondottak tanulsága után nem meglepő, hogy a XVIII–XIX. század elején az orosz regény elég élesen megmutatkozó korfestő, didaktikus, dramaturgikus, kalandos vagy szentimentális fejlődéstendenciái megszakadnak. A társadalmi változások új nemesi típust, új tevékenységi szituációkat munkálnak ki. Ez nemcsak a regény formáját újítja meg, hanem mindenekelőtt a regényhős felfogásmódját.

A XIX. század harmincas éveinek orosz társadalmában a polgári individuum a nemesi mögött maradt, önmagához s a társadalomhoz való viszonyával még nem volt képes kifejezni a kor alapkonfliktusát, és ezért nem szolgálhatott egy regényhős modelljéül.

A közép- és nem nemesi értelmiségi rétegek szociális és össztársadalmi látletele természetesen nem hiányozhatott már Puskin és Gogol egyes műveiből, a Dosztojevszkij-művek irodalmi születését elősegítő művészi közegből azonban még kevésbé. Ám Puskin, Lermontov vagy Gogol a „kisember”-hős öntudatának fejlődését és krízisét még nem kapcsolták össze az orosz élet krízisállapotával. Ennek a krízisállapotnak a nemesi életformában, a nemesi életérzésben és a nemesi ifjak legjobbjainak válsághangulatában tükröződő szimptomáit elemezték nagyobb szenvedéllyel. *Az ész bajjal jár, az Anyegin* és a *Korunk hőse* egy-egy ilyen krízisállapotra vonatkozó költői gondolat sor művészi kifejeződése. A formaalkotó valóság alap s a műfajalkotó költői kérdésfelvetés is a kettős válságállapot eredménye: a nemesi társadalom válsága — amely Gribojedov számára még a hatalmi pozíciókban grasszáló vagy a hatalomban részesedni akaró feltörekvő nemesek és a nemesi létállapothól kiábrándult ifjak drámai konfliktusában robban — meg is felel a kor dekabrista válságkísérletével kapcsolatos illúzióknak.

Ez a nemesi világválság Puskin korában és Puskin vélekedésében az *Anyegin* írása idejére már a drámai konfliktusok kibontakozni nem tudásában, elsikkadásában tetőz. Lermontov idejében — a konfliktusok perifériára való kiszorulásában, a világot feszítő konfliktusok bagatellizálódásában s az ezzel járó társadalmi következményekben; a nemesi ifjak reflexióba, pesszimizmusba menekülésében egyrésről, és a többre vágyó kritikai szellemmel szemben a nemesi világot védelmezők arroganciájában, s az inszINUÁCIÓS helyzetek elterjedésében másrésről.

A válságállapot másik tünete magában a nemesi kiút paradox voltában gyökerezik, s ezt is a valóság megfigyelése alapján fogalmazta meg mindhárom író, aszerint, hogy kinek-kinek a kor a kérdés melyik összefüggésére enged jobban rálátni, vagy, hogy a kiút paradoxona melyiküknek, hol és milyen összefüggésekben válik nyilvánvalóvá. Gribojedov még maga is bizonytalan: vajon hősenek naivitása, romantizmusa nem pozitívuma-e inkább, mint gyengesége? Ennek a bizonytalanságnak a tükre, hogy unos-untalan *azonosul* hőse attitűdjével, annak valóságviszonyával, az epikai távolságtartást inkább klaszszicista módra mintsem realistán oldja meg. Sőt, éppen azért, mert ezt a konfliktus-állapotot kiélezett helyzetbe ágyazva fogalmazza meg — drámai ütközésekkel, összecsapásokkal —, ha magának az alapkonfliktusnak a jelentőségét nem is, de az ütközés pozitív pólusán helyet foglaló nemesi ifjúság képviselőjének, Csackijnak az alakját, erejét, határozottságát már-már a didaktikus, moralista, a politikai agitátor, az utópista szándék írói attitűdjéből formálja a valóságosnál nagyobb formátumúra. Ugyanakkor minden belső konfliktustól és reflexitástól mentesíti hőseit, s még szerelmi csalódásának tényével is aláhúzza hőse teljes elhatárolódását környezetétől. Sőt, Gribojedov koncepciójá-

ban még ez a csalódás is csak a hős belső igazát hivatott magabiztosabbá tenni.

A konfliktusállapotnak ez a rajza, mint látjuk, abból az optimista és romantikus illúzióból ered, hogy a nemesség belüli konfliktus elmélyülése, s ezzel kapcsolatban a nemesség legjavának ideológiai és etikai szembekerülése önnön osztályával a legmesszebbmenő szakításra vezet, amely még a szerelmi, intim szálak összetartó erejét is meglazítja.

Ezen az úton — ti. a nemesi kiút paradoxitásának illúziókban történő feloldása úton — Gogol is el szeretne indulni, de egyrészt az ő idejében már édeskevés alapja van az ilyen illúciónak; mindenesetre az élet a negyvenes években a húszas évekhez képest már csak szalvofil ideológiai alapról (és másrészt már korántsem radikális nemesi, sőt még kevésbé nemesi forradalmi alapról) enged hinni ilyen illúzióknak.

Tolsztoj újra kardoskodik majd a nemesi kiút perspektívái mellett és ugyancsak fanyalogva veszi észre ennek az útnak a paradoxitását; pontosabban a mű megalkotása, megformálása, az esetek kilencven százalékában Tolsztojt arra készteti, hogy végülis elismerje az adott kiút eredménytelenségét, de csak az *adott*, a regényben kedvenc hőse által kitaposott *útét* és nem általában a nemesi kiút paradoxonát. Talán a *Feltámadás* Tolsztojáról mondhatjuk csak el, hogy a nemesi „perspektíváról” szinte már egészében is lemond, és most már elismeri, hogy a nemesség legjobb képviselői legfőlebb magukat, a maguk lelkiismereti szabadságát vívhatják ki, de nemzeti, társadalmi, etikai missziójuk sőt már-már intellektuális hivatásuk is a múlté. Ha Csackij romantizmusa mögött, minden romantikus felnagyítotttsága ellenére, és a szerző minden klaszszicista megmerevítése dacára érezzük a vele egyívásúak kicsiny táborának meglétét, Tolsztoj hőse, Nyehljudov mögött legfeljebb az osztályával szakító Tolsztoj attitűdjére ismerhetünk.

Puskin magát a krízisállapot személyi hordozóját is megkettőzöttnek látja. Majd drámája Borisz Godunovjával is átéleli ezt a kettősséget. De már *Anyeginjében* is egészen világosan látja, hogy a nemesség legjobbjainak szembekerülése önnön osztályával, saját életformájával, neveltetésével, belénevelt ideáljaival sokkal bizonytalanabb annál, hogysem sok eredményt fűzhetnénk a nemesi opposíció társadalmi méretű eredményességéhez.

A kettős krízis elemző felvázolása szüli Oroszországban a „polgári” regény mintájával rokon orosz regény. Láttuk, a drámai attitűd csak arra volt jó, hogy érzékelje, felfedezze és elmélyítse azt a konfliktuslehetőséget, amely a húszas évek szituációjából Girbojedov szemében döntőnek mutatkozott az orosz élet krízisállapotának megoldásában. S valóban az is volt: megszülte a dekabrizmust, ennek a konfliktusállapotnak politikai mozgalomban való kicsúcsosodását. Ám végül is csak a húszas években volt — és lehetett — hasonló ez a válságállapot. Már a harmincas és a további évtizedek azt mutatták, hogy az orosz élet XIX. századi mozgásában ebben a formában ez a szituáció nem termelődik újra s ez a krízisállapot nem vezet szélesebb forradalmi mozgóláshoz.

Az a kérdés, hogy miért képtelen ez a konfliktus mélyülni, s ez a külső-belső konfliktus hogyan őrli az opposícióba kerülő nemesi ifjúságot és hogyan kicsinyesíti el nagyot akarásait, szembefordulását a valósággal — ez válik központi kérdéssé a Gribojedov művét követő időszakban, elsősorban Puskin *Anyeginjében*. Ezért is tarthatjuk indító műnek az orosz élet kritikai elmezésében az *Anyegin*t.

Gribojedov elsőként fogalmazza meg a nemesi ifjakkak ezt a konfliktusát. Drámában teszi fel a kérdést, mert úgy látja — és úgy is reméli —, hogy ez a konfliktus mély és forradalmi perspektívájú, tendenciájú. De már Puskin világosan megérti, hogy az oppozíció bagatellizálódása — az oppozíció lényegtelené válása, a szembefordulók belső zavara — ugyanarról a tőről fakad, mint ez az oppozíció: a nemesség történelmi szerepvesztése az igazi ok. Anyegint az orosz nemesi életforma ábrándítja ki a világból, de az teszi nemcsak bírálójává, hanem „fölösleges” alakjává is. Anyegin képtelen szinkronban haladni a történelemmel: a dolgok önmozgása megelőzi és állandó időzavarban, fáziskésésben találja. Tatjánát nem veszi észre, Lenszkiyben nem fedezi fel a lehetséges társat utóbbi romantikus élettartása és saját előítéletei miatt. Nem fedezi fel időben az önformálás szűkre szabott lehetőségét és elmúlik fölötté a felkészülés ideje, a munkában, tanulásban, alkotásban történő önformálás lehetősége. Anyeginnek *sorsa* van, nem *igaza*. Ez fordítja át regénybe a nemesi ifjú konfliktusának ábrázolását.

Ezt folytatja Lermontov is. Igaz, ő még nem kételkedik abban, hogy a nemesi oppozíció nem örlődik-e fel a konzervatív nemesi többség nyomása alatt, hiszen az oppozíció elképzelései szerfölött tisztázatlanok. Ezt a perspektívátlan attitűdöt, mint emberi tartást azután Turgenyev és Goncsarov teszik regényhősük életútjában sarkalatos modellé. Egy vonatkozásban mindannyian eltérnek Gribojedovtól. S ez éppen az a mozzanat, ami miatt végül is regényt kényszerülnek írni a nemesi hős történetéből, nem drámaivá, hanem sorsszerűvé alakítják a nemesi hős életútját. Már korántsem olyan friss ugyanis az a konfliktus a nemesifjak és a nemesség egésze között, mint volt a húszas években, sőt Puskinnal kezdődően már korántsem fűznek az írók olyan reményeket ennek a konfliktusnak a kibontakozásához vagy az összeütközés kimeneteléhez. Ők már tudják, hogy nincs ennek a társadalomnak olyan „sarka”, ahová ez a hős menekülhetne, és ahol nálánál mélyebbre látó társat találhatna: olyat, aki orvosolni is tudná az orosz élet betegségét. Lermontov ennek az orvoslásnak a kérdését határozottan exponálja, a *Korunk hőse* című regényének bevezetőjében.<sup>2</sup> Nem a dráma, hanem a regényi sors mellett döntve meg is elégszik azzal, ha hősével fölvetheti a kérdést. Az őt követő regényírók egyre mélyebben derítik ki azokat az okokat, külső és belső körülményeket, amelyekből érthető lesz a nemesi ifjú és a nemesség közötti konfliktus másodlagossá válása, mindahhoz a belső krízishez képest, amely az egyént tulajdonképpen nem annyira a rend ellen, mint inkább önmaga ellen cselekedtet. S ebben a regényírók Puskitól Tolsztojig egyetértenek. Herzen, Turgenyev, Goncsarov regényei ennek a nemesi ifjúnak pontosabban ez ifjú belső konfliktusának egyre mélyülő elemzését adják. Tolsztoj és Dosztojevszkij már perifériára szorulásukat, s egyben felvetett problémáik partikularizálódását konstatálják.

A krízisállapot eme második, a nemesi kiutat példázó, vagy példázni szándékozó alaphelyzetéből, a nemesi oppozíciót képviselő, de drámai hőssé fejlődni nem tudó ifjúnak a miértre kérdezéséből születik aztán az orosz regényirodalom legtermékenyebb irányzata.

Csak Dosztojevszkij változtat ezen a nemesi regénytípuson, nemesi regényhősközpontúságon, s ezzel olyan utat tör a regény számára, amely újabb perspektívát nyit majd az orosz — sőt az egyetemes regényirodalom továbbfejlődése számára is. Kortársai és elődei — Puskitól Tolsztojig — még akkor is a nemeshez mérik a többi népréteg viszonyát, és fordítva is: a néphez a nemesit,<sup>5</sup> amikor különben kilendülnek ebből a bűvös „nemesi ifjú-nemesi

társadalom” kérdésfeltevésből. Sohasem tudnak olyan művészi kérdésfeltevésig jutni, amely már a félnemesi—félpolgári berendezkedés struktúráját vallaná. Pontosabban *A kapitány lányában* Puskin, a *Háború és békében* és a *Feltámadásban* Tolsztoj — mindegyik a maga módján eljut az orosz társadalom újratemtődésének alapkérdéséig, de megint csak a tradicionális paraszt—nemes nemes—paraszt kérdéskörön belül.

## A romantikusok és a forradalom

MARIA JANION

A forradalom elsősorban az élet teljes átalakításának, a „sors túllépésének” roblémáját jelenti. A múlt században e kérdésre irányult Európa — és nemcsak Európa — figyelme. Ebből következik, hogy a modern gondolkodás egyik legfigyelemreméltóbb jelensége a romantika, hiszen elsőként tett kísérletet arra, hogy intellektuális, etikai és érzelmi téren egyaránt átfogja a forradalmat, s meghatározza annak helyét és jelentőségét az egyén számára. Hatása ezen a téren még ma is erőteljesen érződik tudatunkban.

A Nagy Francia Forradalmat nevezték annakidején a „sors túllépésének”, s tekintik a forradalmi kor nyitányának a Népek Tavaszán, a Párizsi Kommünön át egészen a mi századunkig. Ma is mindenütt felfedezhetjük annak a szellemi világegyetemnek a nyomait és vonásait, amelynek építését ez a forradalom kezdte meg. De vajon műve megszilárdulhatott volna-e a romantikusok segítségével nélkül? Kiinduló tételünk: a Nagy Francia Forradalom — a forradalmi klasszicizmusra támaszkodva — nem hozott létre magához méltó irodalmat. Azt csak a romantika teremtette meg.

A forradalmi klasszicizmus tulajdonképpen a forradalom antik jelmezének megfelelője, amelyről azt írta Marx, hogy a jakobinusok „tragikus tévedését” kell látnunk benne: azt a kísérletet, hogy a modern polgári társadalmat antik modell keretei közé kényszerítsék. Az ókori mintákból táplálkoztak a forradalmi klasszicizmus, a „jakobinus klasszicizmus” tragédiái, ódái és himnuszai. A jakobinus klasszicizmus mégis magában hordozta a jakobinus romantikává való átalakulás csírát, hiszen a jakobinusok ugyanolyan mértékben hivatkoztak az értelemre, mint a szívre, a racionálisan megragadott természeti törvényekre és a nép spontán megérzéseire.<sup>1</sup> Mickiewicz felsorolta a „kor szent szavait”, a forradalmi romantikus öntudat kulcsszavait: *haladás, a népek testvérisége, egzaltáció, intuíció*. Bár Mickiewicz csak a népek testvériségének eszméjét kapcsolta össze a francia forradalommal, az egzaltáció („mint annak az állapotnak a meghatározása, amelyben a lélek képes a nagy igazságok megragadására”<sup>2</sup> szintén abban gyökerezik. Az egzaltációt, lelkesedést, fanatizmust, szenvedélyt egyébként Rousseau már korábban rehabilitálta. Ő is egyike volt azoknak a felvilágosult filozófusoknak, akik Robespierre véleménye szerint „méltók az emberi nem preceptorának tisztjére”. Rousseau azt bizonygatta, hogy a fanatizmus „nagy és erős szenvedély, amely magával ragadja

<sup>1</sup> Vö. M. Król fejtegetéseit *Świadomość historyczna jakobinów (1793–1794)* (A jakobinusok forradalmi öntudata) c. cikkében, *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*, 18. köt. 1972. 137–168.

<sup>2</sup> A. Mickiewicz: *Dzieła* (Művei), Varsó, 1955. Jubileumi kiadás, XI. köt. 396.

az emberi szívet, arra kényszeríti, hogy ne számoljon a halállal, s hatalmas lökést ad neki.” Ez a szenvedély felszabadíthatja a „legnemesebb erényeket”, míg az egész „bölcseledő felvilágosodás” csak az élet leszűkítéséhez, elnőiesedéséhez vezet”, átkozott önzésre készítet, s arra, hogy valamennyi szenvedélyt közönséges és földi érdekeknek rendeljünk alá. Klemperer felhívja a figyelmet a fanatizmus dicsőítésének kétértelműségére, s az a véleménye, hogy „a romantikusok nem a fanatizmus, hanem a legkülönbözőbb dolgokért hevülő, mindenféle formájú szenvedély dicsőítését merítették Rousseau-tól”.<sup>3</sup>

A jakobinus és romantikus egzaltáció lehetővé tette a jó és a rossz, a helyes és helytelen, a fehér és fekete szélsőséges és rendkívül éles elválasztását, kategórikusan elhatárolta egymástól a szemben álló táborokat, nem hagyott helyet a kételyeknek, elítélte a félmegoldásokat és a kompromisszumokat, megkövetelte a helyes oldal melletti állásfoglalást, tetteket kívánt és ki is kényszerítette azokat. Ez az egzaltáció a láng, a tűz, a szikra, tűzvész, vihar, villám és mennydörgés jelképeit és metaforáit használta a leggyakrabban, s a tűz szimbolikája mellett a többi elemét, mégpedig azért, hogy visszaadja a forradalmi magatartás szerves, oszthatatlan egységét és totalitását, amely — ugyanúgy, ahogy a tűz és a víz — nem tűri a félmegoldásokat. Végül az egzaltáció azonosult a lelkesedéssel, az európai romantika egyik kedvenc fogalmával. Számos romantikus, közöttük Petőfi költészete a lelkesedés, az emelkedettség, a lángoló szenvedélykitörések legváltozatosabb árnyalatait használja fel. Mickiewicz a Collège de France-ban 1844. április 9-én tartott egész előadás-sorozatát az alábbi kérdések értelmezésének szentelte: „A hanyatló kor jegyei. — A múlt és a jövő emberei közötti különbségek. — A lelkesedésről. — Mi a nép”.<sup>4</sup> A sorrend sem közömbös, hiszen az egész romantikus gondolkodásmódot magában foglaló fejtegetés felvázolta az összefüggések egész láncolatát: a jövő embere — lelkesedés — nép.

A jakobinus hagyományokat átörökítő romantikusok többségénél a nép nem érthető meg szociológiai kategóriákban, hiszen ideológiai konstrukció. „A nép — mondta Mickiewicz — szenvedő ember, vágyakozó ember, lélekben szabad ember, olyan ember, aki nem érkezik kész rendszerecskével”.<sup>5</sup> A legutóbbi kijelentés számunkra itt különösen fontos, mivel feltárja a romantikusoknak azt a jellemző vonását, hogy fontosabbnak tartották az életet a rendszereknél, az intuíció útján megragadott igazságot a tudós doktrínáknál, a népet a bölcseknél és bölcsecskéknél. A belső láng az életet áttüzesítő erőként jelentkezik — „a lelkesedés teszi ugyanis lehetővé az ember számára, hogy megtalálja önmagát, az egyesíti a néppel”.<sup>6</sup> A lelkesedés adja meg tehát az egyéni azonosság és a közösséggel való egység érzését — a lelkesedés teszi lehetővé a romantikus számára, hogy individualista maradjon s ugyanakkor egyesüljön a közös akarattal. Az individualizmus és kollektizmus hasonló dialektikája hatja át Victor Hugo, Mickiewicz és Petőfi munkásságát. „Ismétlem, a ma emberének első feltétele, hogy lángra gyűljék és emelkedett legyen, mert csak ebben az esetben képes megdönteni a múlt embereit, elhelyezni önmagában a szabad társadalom épületének alapkövét, felismerni igaz szövetség-

<sup>3</sup> V. Klemperer: *Mowa to więcej niż krew* (A beszéd több, mint a vér), fordította és feldolgozta H. Bortnowska, Znaki, 1969. 183. sz. 1227. c. cikkében található a Rousseau-idézet és Klemperer kommentárja.

<sup>4</sup> A. Mickiewicz: i. m. 344.

<sup>5</sup> I. m. 349—350.

<sup>6</sup> I. m. 349.



geseit és ellenségeit”.<sup>7</sup> Mickiewicz szavai a „ma emberét” — a „jövő emberét” a romantikussal azonosították, megegyeztek Petőfi magatartásával, sőt — az a benyomásunk támad — felvázolták szinte szellemi portréját.

A jakobinizmus tehát a romantika számára rendkívül lényeges értéket hordozott magában, különösen, ha a romantika a szabadság iránti lelkesedéstől fűtött, harcoló népet és annak vezetőit kívánta bemutatni. Éppen ez volt az egzaltáció: a forradalmi óda, himnusz és dal új hangneme, amelyek célja akkor, a francia forradalom idején a tettekre való lelkesítés volt a „koronás bitangok” szenvedélyes vádolásával és a nép legyőzhetetlen erejének dicsőítésével. „Nép, ismerd meg erődöt, s tégy meg mindent magad; Te mindenre képes vagy...”<sup>8</sup> A jakobinusok — mint tudjuk — nemcsak a költészetben tartották meg a „királyok utolsó ítéletét”.<sup>9</sup> A királyok és népek szembeállítása áthatotta a francia forradalom irodalmát, a politikai egyértelműségnek, az erkölcsös politikának és a politizáló erkölcsnek ezt az iskoláját. Alapja a szélsőséges ideológiai magatartások: a republikanizmus és a monarchizmus kategórikus szembenállása volt, s ezt a forradalmi romantika is átvette a jakobinizmustól, ugyanúgy, ahogyan a kollektív képzeletben rögzült képsorokat. Ezekben a képsorokban a királyok sápadtak és reszkettek, mivel látták, hogy a nép — az igazságos bosszúálló — meghozta rájuk visszavonhatatlan ítéletét.<sup>10</sup>

Petőfi 1848-ban írt *A kasszátok föl a királyokat* című versében ugyanezt a jakobinus nyelvet, szenvedélyességet találjuk (korábban *Ausztriac* versében ismételte a francia jakobinus költészet fordulatait: „Ti bíboros haramják, Ti koronázott tolvajok”).<sup>11</sup> Ugyanez a lángoló republikanizmus, az uralkodók iránti kérlelhetetlen gyűlölet megfosztotta minden emberi vonástól s a gonoszság végletes megtestesítőivé tette őket („Szívöknek minden porcikája rossz”).<sup>12</sup> A végletekre is kész volt: arra, hogy eldobja kezéből a lantot és a kardot, s hóhérkötélre cserélje fel azt, csak hogy beteljesedjék az igazság. A végső vallomás a gyűlölet érzésének szélsőséges szubjektívizálását szolgálta, s annak a készségnek a kinyilvánítását, hogy hajlandó a legalávalóbb tevékenységre is, ha az a nép nevében történik.

Petőfi híres verse különösen szembetűnően tárja fel a forradalmi romantika stratégiáját: megmutatja, hogyan vált a forradalmi romantikusok kezében a jót és rosszat, a bal és jobb oldalt áthághatatlanul elhatároló forradalmi egzaltációból a heves és pusztító eszközök propagandája, a sajátos politikai manicheizmus fegyvere, amely élesen elválasztja egymástól a világosság és a

<sup>7</sup> I. m. 351.

<sup>8</sup> *Peuple, connais ta force, et fais tout par toi même; Tu peux tout...* P.-S. Maréchal művének részlete. Idézi D. Oblomijevszkaja, *Litteratura francuzszkoj revoljucii 1789—1794* gg., Moszkva, 1964. 322.

<sup>9</sup> *Le Jugement dernier de rois* — P. S. Maréchal 1793-ban a Köztársasági Színházban bemutatott darabjának címe. Vö. M. Carlson: *Le théâtre de la Révolution française*. Traduit de l'anglais par J. et L. Bréant, Paris, 1970. 207—209.

<sup>10</sup> Mint Lebrun *Hazafias ódájában*:

Que sur leur trônes chancelants,  
Tous les rois, pâles et tremblants,  
Craignent la même destinée!

Idézi: D. Oblomijevszkaja: i. m. 258.

<sup>11</sup> Fordította J. Zagórski. S. Petőfi: *Poezje*; Válogatta, feldolgozta és az előszót írta A. Nawrocki, Varsó 1971. 117. (Petőfi Sándor összes költeményei. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959. 418.)

<sup>12</sup> Fordította J. Słomińska, uo. 129. (Petőfi S.: i. m. 478.)

sötétség szféráját, s a nép a világosság egyetlen őrzőjeként, a sötétség ellenségeként jelenik meg. A jakobinusok ugyanis a forradalmi romantikusokhoz hasonlóan tudták azt, amit F. Lassalle oly tömören fogalmazott meg Marxnak *Frant von Sickingen* drámájával kapcsolatban írt levelére adott híres válaszában: „A forradalom ereje a lelkesedésben rejlik, abban, hogy az eszme közvetlenül hisz saját erejében és korlátlan lehetőségeiben”.<sup>13</sup> A forradalom a cselekvésben nem lehet megfontolt, nem fogadhat el kompromisszumot, végletesnek és könyörtelennek — sajátos módon egyoldalúnak kell lennie. „A forradalomban forradalmárnak kell lenni” — mondta egyszerűen Miczkiewicz; a mértékletesség semmire sem vezet a forradalmi helyzetben. A forradalmi célok ugyanis nem érhetők el forradalmi eszközök nélkül, „azokat az eszközöket pedig, amelyeket ma elvetnek a forradalmárok, holnap a reakció a szabadság elfojtására fogja felhasználni” bizonygatta Miczkiewicz 1849 márciusában a *Trybuna* Ludów hasábjain.<sup>14</sup> A forradalom — minden tettehez hasonlóan — választást jelent több lehetőség közül, s egyúttal elveti, megsemmisíti valamennyi többbit az egy kiválasztott érdekében. Legalábbis így értelmezték a tettet és a forradalmat a romantikusok. Ami még nem jelenti azt, hogy nem tudatosították a forradalmi tett vállalásában rejlő tragikus ellentmondásokat.

A Nagy Francia Forradalom volt a romantikus antropológia alapja. Az emberiség történetének keresztény felosztása megjelölte a tökéletesség — a megváltás felé vezető utat, amely csak Jézus Krisztus közvetítésével érhető el. Krisztus földre szállása volt ez egyetlen biztosíték a kereszténységben az ember felemelkedésére a bukásból. „A világ megteremtése létrehozta az életet, Isten Fiának megtestesülése pedig létrehozta az emberi történelem értelmét és rendjét”<sup>15</sup> — fogalmazza meg a kereszténység lényegét Romano Guardini. Csak a Krisztussal való találkozás teszi lehetővé itt a „sors túllépését”, vagyis a bukásból való felemelkedést, a végromlást jelentő bűnös halál átalakítását megváltást hozó halállá. Hangsúlyozzuk, hogy az embert itt Istennek *kell* megváltania, s az önmegváltás minden gondolata a lehető legnagyobb mértékben idegen volt az emberi sors judeo-keresztény víziója számára. A francia forradalom ezen a téren minden korábbival összehasonlíthatatlan fordulatot hozott. Anélkül, hogy elvetette volna az emberiség haladásának gondolatát — ellenkezőleg, új értékekkel gazdagította azt —, elsőként hirdette meg az ember önmegváltásának eszméjét, s az embert saját sorsának alkotójává, titáni, prométheuszi lázadóvá tette, aki kiragadja a sors kezéből azt, ami megilleti. A sors rendelete az emberiség története — semmi egyéb. „Saját törvényed adjon kharizmat, saját akaratodból váltsd meg magad” . . . Az *Internacionálé* népszerű formában tartalmazza a modern forradalom legfontosabb eszméit és elképzeléseit, a forradalmi romantika valamennyi jelszavát. A tettekkel való önmegváltás doktrínája a forradalom öntudata. Ezzel tudatosítja a forradalom magának önmagát, saját célját és értel-

<sup>13</sup> Lassalle a szkic o idej tragicznej. Szerepel a: K. Marks i F. Engels: *O literaturze i sztuce*, Wybór tekstów, Varsó, 1958. 106.

<sup>14</sup> A. Mickiewicz: *Dzieła*. Varsó, 1955. XII. köt. 39.

<sup>15</sup> R. Guardini: *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba*. *Wolność, łaska, łos*. (Az újkori idők vége. Világ és egyén. Szabadság, kegyelem, sors). Krakó, 1969.

mét. Nélküle a forradalom nem lehetne forradalom. És talán éppen azért nem nevezték forradalomnak a francia robbanást megelőző lázadásokat, zavargásokat, felkeléseket, a köznép megmozdulásait, mert nem hoztak ilyen alapvető változást a valóság minden területén, s nem hirdették meg ilyen világosan és alapvetően komplex és végleges hivatásukat.

A *z í t é l e t*<sup>16</sup> című versében Petőfi a forradalmi romantikára olyannyira jellemző módon értelmezi újra Szent János Apokalipszisát: Istennek a próféták szájával adott ígéreteit. A „jók” és a „gonoszok” harcának, a jó vértengerrel megváltott győzelmének s a régi világ pusztulásának apokaliptikus víziója átmegegy az új élet kezdetének ígéretébe. És lesz

„Az örök üdvösség; s érette a mennybe röpkölnünk

Nem lesz szükség, mert a menny fog a földre leszállni.”

Az adott korban népszerű katasztrófizmus Petőfinél határozottan forradalmi színezetű: a katasztrófa után nagy átalakulás következik, amelynek értelme, hogy az ég leszáll a földre, tehát az örök üdvösség *itt* a földön, és nem *ott* a mennyben válik majd az ember osztályrészévé.

Ez természetesen a jövő. A forradalmi romantika ugyanis a jövő felé való törekvésben teljesedett ki. A jövő volt számára a döntő tényező. Ha fel akarnánk idézni az idők hierarchizálását a romantika korában, kiderülne, hogy becsülte a múltat (különösen a konzervatív romantika), valamint a jövőt (különösen a forradalmi romantika), s különböző indítékokból, de megvetette a jelent. Ez az idővel kapcsolatos eszmék egészen más fajtája, mint amelyet például Schopenhauer képvisel, aki azt bizonygatta, hogy „csak a jelen igazi és valóságos; csak az teljesedik idővel reálisan be — és kizárólag az adja életünket”. Az az ember, aki boldog akar lenni, megelégszik a jellel, korlátozza tevékenységét. Ennek legszemléletesebb bizonyítéka az idill — az az irodalmi műfaj, amely programszerűen az önként vállalt korlátok között boldog embereket énekl meg.<sup>17</sup> A forradalmi romantika másképp értelmezte a boldogságot és a jövőben élt. A romantika egyik fő csatája Lengyelországban éppen az idill és az idillizmus körül folyt — annak korlátozott jelenét a romantikusok elvetették, s helyette a merész jövőbe tekintést választották.

A jövő az Ígért Földjeként rajzolódott ki, s az út küzdelmen és véren keresztül vezetett oda. Rendkívül jellemző, hogy a negyvenes évek két forradalmi programversében — Berwiński *Menetelés a jövőbe* (Marsz w przyszlóć) és Petőfi *A XIX. század költői* című versére gondolok — egyformán jelenik meg az Ígért Földje és az „éhen, szomjan, kételyek között” oda vezető út. Berwiński az „itt” és „ott” éles szembeállításán alapuló verse feltárja, hogy a megálmodott „ott”, az „ígért földje” „a vörös tengeren”, a „vértengeren” túl terül el. „Ott” vár ránk „a tirannusok, urak” nélküli föld „kenyérrel, sóval, gabonával”, a szabadság, az elemi emberi szükségletek kielégítésének országa. Petőfi Heinéhez és az Ifjú Németország költőihöz közeledve azt fejtegette, mire is kötelez a költészet — természetesen a forradalmi romantika meggyőződésével összhangban — az egyéni, intim élmények elhallgatására, tirteuszi húrok pengetésére. A költők vezére, útmutatók, lángoszlopok az

<sup>16</sup> Ford. J. Zagórski, S. Petőfi: i. m. 80–81. (Petőfi S.: i. m. 282.)

<sup>17</sup> A. Schopenhauer: *A f o r y z m y o m á d r o ś c i z y c i a* (Aforizmák az életbölcsességről), Przelózyl i przypisami opatrzył J. Garewicz, Varsó, 1970. 162–165.

Ígéret Földjére vezető úton. Petőfi Berwińskihez hasonlóan, csak sokkal pontosabban írja le, milyen lesz a jövő boldog országa:

„Ha majd a bőség kosarából  
Mindenki egyaránt vehet.  
Ha majd a jognak asztalánál  
Mind egyaránt foglal helyet,  
Ha majd a szellem napvilága  
Ragyog minden ház ablakán:  
Akkor mondhatjuk, hogy megálljunk,  
Mert itt van már a Kánaán!”<sup>18</sup>

A forradalmi költészet még nagyon sokszor megismétli ezt a vágyálmot: az Ígéret Földjének elérését a súlyos küzdelmek árán. Hasonlítsuk csak össze Bruno Jasieński XX. századi költő *Jakub Szeláról szölok* (Slowo o Jakubie Szeli) című költeményének egy részletét Berwiński és Petőfi versével:

(„Majd egyszer a tavasz kitárja,  
a szívek magját,  
mind egy vacsorához ülünk,  
a föld egyetlen asztal lesz”)<sup>19</sup>

Megismétlődik az egyetlen asztal képe, amelyhez az emberiség a közös házban majd leül. Amint az idézett művekből kitűnik, a forradalmárok által megálmodott Ígéret Földje egyszerűen az emberiség egyetlen közös hazája. Jól megfigyelhetjük az egyetemes boldogság, az elveszett paradicsom és a paradicsom visszaszerzése álmának, a boldog szigetek álmának sajátos átalakulását: az Ígéret Földjére az út véren keresztül vezet, s az ottani élet, a szabad, egyenlő és igaz emberek élete mentes lesz a munka átkától, bár nem magától a munkától, hiszen az az alkotás prométheuszi parancsa.<sup>20</sup>

A forradalmi romantika viselte a jakobinizmus valamennyi etikai következményét. Rousseau és őt követve a jakobinusok a „szabadság despotizmusának” eszméjét használták, vagyis a szabadságot szolgáló diktatúra eszméjét. A diktatúra, sőt — vagy még inkább — a nép nevében alkalmazott terrorisztikus diktatúra összekapcsolása a szabadság eszméjével komoly eltolódást hozott az európai doktrínákban és etikai magatartásokban. Attól a pillanattól kezdve, amikor szembe lehetett állítani „az egyetemes akaratot az egyéni akaratokkal, a népet az emberekkel, az államot a saját igazi érdekeiket nem értő állampolgárokkal”<sup>21</sup>, határozottan megváltozott a világ erkölcsi arculata.

<sup>18</sup> Fordította J. Słomińska. S. Petőfi: i. m. 70—71. (Petőfi: i. m. 263.)

<sup>19</sup> B. Jasieński: *Utwory poetyckie. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. Stern*, Varsó, 1960. 48.

<sup>20</sup> Vö. a munkával és a szabadidővel kapcsolatos nézetek elemzését G. Toti Cza s w o l n y (Szabad idő) c. kiváló monográfiájában (Varsó, 1963). Herbert Marcuse, megkísérelve a prométheuszi mítosz revízióját, megalkotta Orfeusz és Narcisszusz győzelmének tézisé a nem represszív társadalomban. Marcuse koncepciója a forradalmi utópista tudat érdekes átalakulását bizonyítja.

<sup>21</sup> J. Szacki: *Rousseau: utrata i odzyskanie wolności* (Rousseau: a szabadság elvesztése és visszanyerése). Az: *Antynomie wolności. Z dziejów filozofii wolności* (A szabadság antinómiái. A szabadság filozófiájának történetéből) c. kollektív műben, Varsó, 1966. 249.

Kialakul a „jó” és a „gonosz” új dialektikája. Már nem kötelező velük kapcsolatban az abszolutizálás elve, már nem tekintik őket örök, történelem feletti normáknak, hiszen a „történelmi szükségszerűségtől”, a „nép érdekétől” váltak függővé. Robespierre meghatározta, mitől is függ a tettek erkölcsi minősítése: „a szent hazaszeretet, amely nélkül a forradalom egy más gaztettet megsemmisítő nyilvános gaztett”.<sup>22</sup> De az, ami az egyik ember számára „szent hazaszeretet”, a másik számára már távolról sem az. Európa erkölcsi fogalmainak világa kilendült pályájáról és heves mozgásba jött. F. H. Jacobi kihívóan ezt írta Fichtének: „Igen, ateista és istentelen vagyok, aki a semmit sem kívánó akarat dacára úgy akar hazudni, mint ahogyan a haldokló Desdemona hazudott; úgy akarok hazudni és csalni, ahogyan az Oresztészként megjelenő Piladész tette; gyilkolni akarok, mint Timeleon; úgy akarok megszegni eskümet és hűségemet, mint Epaminondas, mint Johann de Witt; öngyilkos akarok lenni, mint Otho, szentségtörő, mind Dávid; sőt, mi több, szombaton akarok kalászt tépni, már csak azért is, mert éhes vagyok, mert a törvény teremtdőtt az emberekért, nem pedig az ember a törvényért.”<sup>23</sup>

A kor erkölcsi fogalmaiban bekövetkezett fordulatot talán Sand — Kotzebue, a gyűlölt kém és áruló gyilkosának — ügyén követhetjük a leginkább nyomon. 1819-ben Karl Sand egyetemi hallgató Mannheimben törrel agyonszúrta Kotzebut, s egy másik törrel csaknem halálos döfést adott önmagának is. „Attól a perctől kezdve, hogy megértettem ennek a tettnek az elkerülhetetlenségét, halálos kínokon mentem át” — vallotta. A „nép nevében” tervezett gyilkosság és a keresztény erkölcs konfliktusa gyötörte. A bibliában keresett választ. Nem talált. Végül kiáltványt szerkesztett a néphez *Todesstoss dem August von Kotzebue* címmel és cselekedett. Politikai és erkölcsi végrendeletében ezt írta: „Jelt akarok adni nektek, hogy bizonyítsam álláspontomat, s nem tudok elképzelni semmi nemesebbet, mint a Te meggyilkolását, te legfőbb rabszolga, korunk tükörképe, népem árulója, August von Kotzebue. Német népem, emelkedj az emberiség erkölcsi magaslatára”. Ezután azt fejtegeti, hogy az ember isteni lény, s felszólít mindazoknak az elpusztítására, akik „nem látják a Benned (német nép) rejlő isteni vonásokat”. Sand terrorista merénylete, mint tudjuk, mély benyomást gyakorolt a kortársakra. Görres azt állította, hogy a napóleoni háborúk óta semmi sem hozta ilyen forrongásba a közvéleményt. Kijelentették, hogy „Sand tette csak külső formájában volt orgyilkosság”, valójában azonban „a vallásos önfeláldozás erkölcsének és a teljes tudatosságnak a legmagasabb szintjére emelkedett cselekedett volt”.<sup>24</sup> Azonnal látjuk itt a jellegzetes erkölcsi kettősséget: orgyilkos vagy önfeláldozó hős? gonosztevő vagy szent?

Sand rendkívül népszerűvé vált többek között az orosz narodovolecek körében is. Sok hasonlóságot találtak a II. Sándor cár meggyilkolására vállalkozó Szolovjov és Sand között. Brzozowski *Lángok* (Płomienie) című regényében ugyanúgy megtaláljuk a terrorista cselekedet erkölcsi jogán vívódó forradalmárok etikai feszültségét, mint Sandnál. Arra a megjegyzésre, hogy a

<sup>22</sup> Idézem M. Król nyomán. 162.

<sup>23</sup> Idézem G. W. F. Hegel: *Fenomenologia ducha* (A lélek fenomenológiája) c. műve alapján, Ford. A. Landmann, II. köt. Varsó. 1965. 258.

<sup>24</sup> Sand ügyével kapcsolatos adataimat M. Wawrykowa, *Ruch studencki w Niemczech 1815—1825*, (Németországi diákmozgalmak, 1815—1825) c. művéből, Varsó 1969. 249—272. merítettem.

cárt „golyó, és nem a törvény öli meg”, Szolovjev így válaszolt: „A törvénynek kellene megölnie. (...) És mindennek megvan a következménye. Az a tett, amely önmagában nem volt teljes, amelyből hiányzott a belső bizonyosság hite, elkövetőjén bűnként bosszulja meg magát. Mi az igazságért harcolunk Sándor cárral. Halála csak akkor nem lesz gyilkosság, ha eszménk öli meg, ha lelkiismeretünk győzedelmeskedik az ő hitén, meggyőződésén.”<sup>25</sup> A forradalom tehát meg akarja teremteni saját törvényeit és azoknak kell szentesítenünk tetteit. Annak a kornak — és mai korunknak — alapvető erkölcsi vitája még mindig a forradalom által felvetett etikai dilemmák körül forog.

A legalitás és illegalitás, a jogosultság és jogtalanság, az igaz lázadás és baljós gaztett fogalmainak összekeveredése szülte az európai romantika valamennyi nagy alakját és problémáját, különösen pedig állandóan a bűn határán egyensúlyozó tragikus lázadóit, bosszúállóit és önfeláldozóit. A romantika ellentmondásai elsősorban etikai természetűek: a lázadás romantikus mítoszaiiban ezért jelenik meg Prométheusz Káin és Lucifer mellett,<sup>26</sup> vagy éppen azonosul velük, a romantikus tudatot pedig a lázadás és a tett tragikus dialektikája, a luciferi gonoszság rehabilitása, a prométheuszi satanizmus kerítette hatalmába. A megváltó vállalja a halált és a szenvedést — gyakran bűnei tudatában. Egyúttal azonban kételkedik is bűnösségében, s ártatlan bűnös akar lenni, ártatlanul akar bűnhődni igazságos hevüléséért, a teremtvő elleni indokolt lázadásáért, átváltozik bukott angyallá, Luciferré. Csaknem mindegyik romantikus így látta önmagát, Petőfi is átkozottnak tartotta magát, mert fellázadt a világ rendje ellen, amelyben a jók vereséget szenvednek, s a gonoszoké a jutalom:

... elég, hogy én kétségbeestem,  
 Elég, hogy én elkárhozott vagyok,  
 Hogy engem éles, égó körmeikkel  
 Tépnek, szaggatnak a rossz angyalok!  
 (Mért vagyok én még a világon ...) <sup>27</sup>

A satanizmus a romantikus forradalmárok, a romantikus rebellisek egyik nyelvezete volt. Általában, a romantika dolgozta ki a forradalom „irodalmi nyelvét”, s ez a nyelv még ma is használatban van. Az irodalom ugyanis részt vesz a forradalom szellemi világának megteremtésében, s egyúttal abba van ágyazódva. A romantikus költőknél meglepően gyakran szereplő vulkánok, viharok, vízözönök, lángok, szélvészek, tűz és óceán (Petőfi több verse alapul romantikának a népet a tűzzel vagy óceánnal azonosító fordulatán), arra utalnak, hogy a forradalmi romantika „szimbolikus matricája” a természetből merítette a mintát. Ez összhangban állt a romantikusoknak azzal a meggyőződéssel, hogy a természet dolgozta ki a szimbolikus nyelv mintáját.

A romantikusok sokkal kisebb mértékben érezték a „természet” és a „történelem” közötti határt, mint ahogyan ma hisszük — a természet adta meg számukra egyszerűen a történelem modelljét, s az egyetlen valamit jelentő viszonyítási alap volt. A tűzhányó megingathatatlan bizonyítékot szolgáltat-

<sup>25</sup> S. Brzozowski: *Płomienie*, II. köt., Krakkó, 1947. 145.

<sup>26</sup> Vö. P. Albouy: *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris, 1969. *Les mythes de la révolte* c. fejezet.

<sup>27</sup> A. Rymkiewicz fordításában, S. Petőfi: *Ppezje*, 55. (Petőfi, i. m. 212.)

tott a romantikusoknak erre: olyan természeti jelenség volt, amelyet a történelem csak utánozhatott. A vulkán tényleges és metaforikus léte a heves cselekedetek szükségességét sugallta: a természet maga szolgált a forradalmi tettek és gyakorlat példaképével, s a természettől — mint legfőbb tekintélytől — származott az utánzás, az alkotás parancsa. Hiszen Pallasz Athéné akkor pattant ki Zeusz fejéből, amikor Hephaisztosz kalapáccsal ráütött, s az isteni kovács, Vulcanus mindig az embernek a természetbe való — gyakran bitorló — beavatkozását képviselte, amikor az egyik dologból egészen „más dolgot” hozott létre.<sup>28</sup> Hephaisztosz földalatti műhelyében nemcsak Zeusz villámain és a hősök fegyvereit kovácsolták, hanem egy új emberi p r a x i s - t is. Prométheusz tüze isteni volt, Hephaisztosz-Vulcanus tüze kevésbé tiszta, kevésbé tökéletes, de emberi. Éppen ezért a forradalomnak — a legmerészebb emberi kezdeményezésnek — kovácsműhelyként, Vulcanus újkori kovácsműhelyeként kellett megjelennie.

Tüzeljünk nagy kovácsműhelyünkben!  
Addig üsd a vasat, míg meleg! —

olvassuk Pottier-nál az I n t e r n a c i o n á l é egyik első változatában, s korábban összefoglalja a forradalmat szülő lelkiállapotot:

Mi vagyunk a törvény (...)  
Dolgozók, váltsuk meg magunkat.<sup>29</sup>

A legtalálóbban, mind a mai napig felejthetetlenül éppen a romantika szólaltatta meg a forradalmat. „Bem József tábornok, aki legdicsőbb napjait az 1848—49-es magyar szabadságharc idején élte át, amikor megkérdezték, új csapatokat akar-e, vagy azt, hogy Petőfi Sándort nevezzék ki adjutánsává, habozás nélkül a forradalmi költőt választotta.”<sup>30</sup> A tábornok nem habozott, mivel kora a tett rangjára emelte a szót. Petőfi pedig a romantika forradalmi szavának egyik legnagyobb méltóságos megtestesülése volt.

<sup>28</sup> M. Eliade gondolatát (*Forgerons et alchimistes*, Paris 1956), továbbfejleszti M. Poprzeczka: *Kuźnia, Mit — alegoria — symbol* (Kovácsműhely. Mítosz — allegória — jelkép). Varsó, 1972.

<sup>29</sup> Allumons notre grand forge!  
Battons le fer quand il est chaud!  
C'est nous le droit (...)  
Travailleurs sauvons-nous bous-mêmes.

Idézem M. Żurowski: *Poezja Komuny Paryskiej i tradycja* (A Párizsi Kommun költészete és hagyománya). Przegląd Humanistyczny, 1971. No 6. 40. nyomán.

<sup>30</sup> Fónagy J.: *Költői nyelv — forma és funkció* (Fordítva a „Diogenes” 1965-ből: *Le langage poétique: forme et fonction*), ford. J. Lalewicz, Pamiętnik Literacki, 1972. 2. füz. 254.

## Az írói módszer és forrásai

(Előmunkálatok Cesare Pavese műveinek komplex elemzéséhez)

BIERNACZKY SZILÁRD

### I. ALKOTÓ ÉS ALKOTÁSOK AZ ELMÚLT 30 ÉV KRITIKÁJA TÜKRÉBEN

Cesare Pavese mindmáig legnegatívabb értékelése a gyakran éppúgy dekadens írónak tartott Alberto Moraviától származik. Az 1954-ben napvilágot látott írás<sup>1</sup> kijelenti Paveséről, hogy „*Mind életét, mind műveit tekintve mindenekelőtt és csak litterátus volt.*” Művészi forrásai az ösztönéletet előtérbe helyező amerikai írók mellett a dekadensek, Nietzsche, D’Annunzio, a történelemellenesség és az irracionálisizmus. Moravia kijelenti, hogy Pavese gondolatai fontosabbak könyveinél, majd pedig végül, hogy „*Pavese önmagát paraszti klasszikusként határozta meg, a valóságban provinciális dekadens volt.*”

A kortárs prózaíró oktanul gyűlölködő ítéleténél, amelyet egyébként egy újabban (1970-ben) megjelent cikkében<sup>2</sup> is fenntart, jóval körültekintőbb a piemonti író működését végig kísérő kritika, műveit (alkotásainak gazdag utóéletét) boncolgató irodalomtörténet és -elmélet. Lényegében három korszakra bonthatjuk a Pavese-kritika eddigi útját.<sup>3</sup> Az első időszakban, amely a negyvenes évek elejétől nagyjából az említett Moravia-cikk, pontosabban az *Il mestiere di vivere* (Az élet mestersége) címen közzétett önéletrajzi napló megjelenéséig (1953-ig) tart, a zárkózott természetű alkotó újabb meg újabb regényeinek, novelláinak legnyilvánvalóbb értékeit veszik számba. Első kritikussai, mint Giansiro Ferrata<sup>4</sup> és Mario Alicata<sup>5</sup> élénk kísérletező kedvéről szólnak és a születőben levő „új-realizmushoz” kapcsolják. Pietro Pancrazi<sup>6</sup> a *Paesi tuoi* (A te vidékeid) kapcsán felfedezi a paraszti dráma narrátor szerepében megjelenő „belső monológ” rendkívüli kifejezőerejét, Carlo Dionisotti<sup>7</sup> eposzi ritmust emleget Pavese verseit olvasván. Emilio Cecchi<sup>8</sup> pedig a pavesei stílus egyik alapvető mozgatórugóját is megsejti, amikor arról ír, hogy a piemonti író különös képességgel rendelkezik abban a tekintetben, hogy egy

<sup>1</sup> A. Moravia: Pavese decadente, eredetileg: Corriere della sera, 1954. dec. 22.; most: in: L'uomo come fine, Bompiani, Milano, 1964. 187–191.

<sup>2</sup> L'Espresso, 1970. aug. 27., Pavese halálának 20. évfordulójára írott cikk.

<sup>3</sup> A Pavese-kritika útját végigkísérő cikk még nem született meg a szakirodalomban, néhány kötet esetében találunk rövid összefoglalókat. L. többek között: Franco Mollica: Cesare Pavese, La Nuova Italia, Firenze, 1970<sup>3</sup> (1963), 199–212.; Gianni Venturi: Pavese (Il castoro), La Nuova Italia, Firenze, 1969, 117–121.; Armanda Guiducci: Invito alla lettura di Pavese, Mursia, Milano, 1974<sup>2</sup> (1972), 121–132.

<sup>4</sup> Giansiro Ferrata: La prosa narrativa nel 1941, Il Tesorotto, 1942.

<sup>5</sup> Mario Alicata: Il Piemonte di Pavese, Oggi, 1941. július 10.

<sup>6</sup> Pietro Pancrazi: Cesare Pavese e il monologo interiore, Corriere della sera, 1941. július 8., most: in: Scrittori d'oggi, IV. Serie, Laterza, Bari, 1946.

<sup>7</sup> Carlo Dionisotti: Lavorare stanca, La Nuova Europa, 1945. aug. 26.

<sup>8</sup> Emilio Cecchi: Prima che il gallo canti (1949) in: Di giorno in giorno, Milano, Garzanti, 1954, 70.



adott valóságdarabot a cselekményszövés világos-sötét mozzanatai során fokról fokra átalakítson és valamilyen zseniálisan megvalósított „szétszóródásig” vezessen el.

Az *Il mestiere di vivere* megjelenése (tehát 1953) a Pavese-kritika második hullámának kiindulópontja, ugyanis az önéletrajzi naplóból fény derül számos olyan művészi mozzanatra, amely semmiképpen sem illik bele az „új-realista író” arcképébe; mindenekelőtt a mítoszok iránti vonzódására, a valóság előli menekülés állandó képzeire, a „fantasztikus-irracionális” írói megvalósításának szándékára, az évtizedeken át keresett és végül beteljesített öngyilkosság morális és pszichikai összetevőire. Elsősorban a posztumusz kötet hatása alatt kezd beszélni Sergio Solmi<sup>9</sup> elidegenedésről, intellektuális széthullásról. De a marxista ihletésű irodalomtörténetírás kebelén belül is megszületnek az első kísérletek Pavese írói korlátainak feltérképezésére, Pavese dekadens vonásainak megragadására. Giuliano Manacorda<sup>10</sup> az, aki elsőként választja el Pavese életművét „a régi és új márkájú realizmus körétől.” Carlo Muscetta<sup>11</sup> véleménye sokkal szigorúbb, Pavest Baudelaire dekadenciájához kapcsolja, az író „dekadens babonáit” elemezve megjegyzi, hogy saját nyomorúságát mítosszá formálva át művészetén keresztül a dekadencia véres oltárainál kereste a halált.

Talán éppen az időközben megjelent kegyetlen Moravia-cikk hatására is az irodalomtörténet ismét igyekszik az író értékeit keresni és kiegyensúlyozottabb képet festeni alakjáról-életművéről. Carlo Salinari az, aki 1955-ben Manacordához kapcsolódva rámutat arra, bár valóban: Pavese és Vittorini az európai dekadens irodalom legnagyobb alakjai közé tartozik, Pavese „realizmus-ürügyéből” a saját maga által is megfogalmazott „szimbolikus realizmus” mindenképpen kihámozható<sup>12</sup> és értékelhető.

Mielőtt a Pavese-kritika harmadik, az 1960-as években kezdődő korszakát elemezném, hadd idézzem a marxista típusú szemlélet alapján kialakított vélemények egy másik példáját, mintegy ellenpólusként is Moravia értetlen magatartásának. Adriano Seroni írja egy 1963-ban született cikkében:

„*»A fantasztikusan létezés és nem levés szüksége«*: maga Pavese használta ezt a megállapítást Sherwood Andersonnak, tehát annak az írónak az esetében, aki a kaotikus és formátlan »civilizációból« kísérte meg a szökést egy hamisítatlan és primitív világba, — nézetünk szerint érvényes magára Pavese-re is, menekülés—visszatérés kísérletére a »kemény dombok közé«, amelyek testét létrehozták, illetve annak szükségére, hogy mitizálja, fanasztikusan átalakítsa e dombokat, hogy beléjük helyezze mind a valóságot, mind az összes lehetséges mesei elemet. Hogy e kísérlet nem sikerült az ember számára, keveset számít: sikerült azonban az író Pavese-nek minden alkalommal, amikor versben, elbeszélő prózában, vagy benyomások illetve napló formájában a legmagasabb csúcsokat érinti és felfedezi saját világát.”<sup>13</sup>

A kritikai értékelések-elemzések-áttekintések-részletmegfigyelések hosszú sorát lehetne még itt idézni, egy azonban máris megállapítható, nem olyan

<sup>9</sup> Sergio Solmi: Pavese postumo, Lo spettatore italiano, 1953 n. 3.

<sup>10</sup> Giuliano Manacorda: Pavese poeta saggista e narratore, Società, 1952 n. 2.

<sup>11</sup> Carlo Muscetta: Per una storia di Pavese e dei suoi racconti, Società, 1952 no. 4., most: in: Letteratura militante, Firenze, 1953.

<sup>12</sup> Carlo Salinari: Discussione e conclusione sul Metello di Pratolini, Società, 1956 no. 3., valamint C. S.: La questione del realismo, Parenti, Firenze, 1960, 89—99.

<sup>13</sup> Adriano Seroni: Tesi per una lettura delle poesie di Pavese, il mito delle „dure colline”, in: Esperimenti critici sul novecento letterario, Mursia, Milano, 1967 163—165.

íróval állunk szemben, aki könnyen „beskatulyázható.” E szóval most nem azt a közhelyet akarjuk kifejezni, hogy a nagy írók sosem skatulyázhatók be, hanem hogy Pavese művészetének megközelítése mind az egyszeri olvasótól, mind az elemző irodalomkutatótól jelentős erőfeszítést kíván meg. Különösképpen azért, mert a felszínen mutatkozó „realista” típusú leírásmód, szerkesztés csak még jobban „fedi” a sokkal lényegesebb mögöttes mondanivalót. Pavese írói világa látszólagos egyszerűsége ellenére igen bonyolult. Valószínűleg ebből a felfedezésből származnak az ötvenes években mind sűrűbben felbukkanó stilisztikai-formai elemzések, az életmű-írói személyiség pszichoanalitikus megközelítései, majd pedig az 1960-tól sorra napvilágot látó monográfiák, amelyek igyekeznek komplex módon összegezni a század második harmada talán legjelentősebb olasz írójának művészetét.

Ami a piemonti író és a politika, ideológia, társadalom kapcsolatát illeti, lényegében az elmúlt évtizeden is átvonul a vélemények nagyfokú megosztottsága. Italo Calvino egész sor cikkben<sup>14</sup> tesz erőfeszítéseket egyrészt annak bizonyítására, hogy Pavese dekadens voltának eleve ellentmond állandó erőfeszítése a társadalommal, az emberekkel való kapcsolatok kialakítására, másrészt a cikkeiben, költeményekben, prózai munkákban az író politikus voltának, politizálásának elemeit hangsúlyozza. Hasonló erőfeszítésekre lehetünk az 1960-ban megjelent, nagy feltűnést keltett és azóta immár harmadik kiadását megélt kötet az író barátja és földije Davide Lajolo *Il vizio assurdo* (Az abszurd bűn)<sup>15</sup> című kötetében. Lényegében életrajzi munkáról van szó, amelyet azonban át- meg átszönek írónk és a könyv szerzőjének évtizedes barátságából származó beszélgetések felidézései, másrészt Lajolo irodalmi-művészeti, illetve pszichikai-morális magyarázatai-értékelései. A könyv bővebb ismertetése helyett itt csak a zárófejezet összegezésére utalnánk, amelyben Lajolo hangsúlyozza, hogy a Pavese rövid életét elkísérő legfontosabb mítoszokat nem tudja másképpen értelmezni, minthogy a piemonti író saját magányos emberi szorongásainak feloldását tudatosan kísérli meg az Amerikamítosztól mint a szabadság keresésétől a Kommunizmus és az Ellenállás mítoszaiig való eljutás során. Nem eredeti alkatából következően, sem az ideológiai kérdésekben való elmélyülés alapján, hanem annak a szakadatlan erőfeszítésnek az útján, amelynek fő célja az volt, hogy az abszolút szabadság iránt érzett olthatatlan szomját konkrét társadalmi elkötelezettséggé váltsa át.<sup>16</sup>

A korábban idézett Seroni-gondolatsor, illetve Calvino és Lajolo álláspontja alapvető igazságokat tartalmaz. A nehézséget azonban éppen az okozza, amelyre többek között Claudio Varese Lajolo könyvét bonckés alá vevő kritikájának<sup>17</sup> egyik fontos gondolata világít rá:

<sup>14</sup> *Italo Calvino*: Pavese in tre libri, Agorá, 1946. aug., I. C.: recenziók, Unità, 1947. VII. 20., ill. 1948. XII. 30.; I. C.: Bevezetés a C. P.: Letteratura americana e altri saggi című kötethez, Einaudi, 1953<sup>2</sup>, XI—XXXIII.; I. C.: Pavese: essere e fare, Europa letteraria, 1960 dec. No. 5—6.; I. C.: Le poesie politiche di Pavese, in: Miscellanea per nozze Castelnovo-Frigessi, Torino, 1962, 31—41.; I. C.: Note generali a C. P.: Poesie edite e inedite című kötethez, Einaudi, Torino, 1962.; I. C.: Pavese e i sacrifici umani, Revue des études italiennes, 1966 ápr.—jún., No. 2. 107—110.

<sup>15</sup> *Davide Lajolo*: Il vizio assurdo, Il Saggiatore, Milano, 1960, 388. A szerző újabb könyve: Pavese e Fenoglio, Vallecchi, Firenze, 1970.

<sup>16</sup> I. m.: 382 lap. (használt kiadás: 1972<sup>3</sup>).

<sup>17</sup> *Claudio Varese*: Cesare Pavese VII. in: Occasioni e valori della letteratura contemporanea, Cappelli, 1967, 197. (e cikk megírásának időpontja: 1960).

„Mint tudjuk a Pavese-művek kronológiája furcsa meglepetésekkel szolgál, ellentmond annak, ami lehetséges lenne és ami logikus fejlődést jelentene . . . Lajolo hasznos és pontos ismereteket nyújt Pavese valamennyi műve kronológiájához, illetve a valóságos megkomponálási dátumokat illetően: azonban elköveti azt a tévedést, hogy nem veszi számba e kapcsolatok belső értékét . . .”, illetve túlságosan is a levelezésre támaszkodik a művek magyarázatánál, majd hozzáfűzi: „hogy Pavese, művészi és egyúttal morális személyisége egész komplexumát megérthessük, szükséges mindenekelőtt összefüggésében és nem ellentétben látnunk az *I dialoghi con Leucò* (Párbeszédek Leucóval), illetve az *Il compagnòt* (Az elvtárs). Az egymásra következő művek különféle kifejezőmódok alapján tesznek eleget a valóság aktív tudatossággal való megértéséből fakadó szükségletnek: az *I dialoghi con Leucò* sem — amint ezt Lajolo szeretné — a lemondások *dekadens igazolása*. Pavese nem arról szól, hogy lemond a dolgok megváltoztatásáról, hanem arról, megtörténhet az is, hogy a valóság megismerése önmagában már az arra való visszahatás egy módja.”

Varese elemzései természetesen az egyes művek problematikájába is belenyúlnak, itt azonban azt emelnénk ki, ami az olasz prózaíró komplexebb megközelítéséhez vezet el, tehát a művek bonyolult összefüggésrendszerének fontosságát, illetve e bonyolult összefüggésrendszer feltérképezésének szükségességét. Az olasz marxista kritika vonalán haladva tovább megtalálhatjuk azokat a gondolati csomópontokat, amelyek végső kicsengésükben azonosak az ötvenes években megindult formai-stilisztikai-strukturális megközelítések eredményeivel. Így Giuliano Monacorda az olasz irodalom utolsó időszakát összefoglaló munkájában<sup>18</sup> írja:

„Végeredményben Pavese két időszakra tagolva látja a világot: tehát van a mítosz és az a gesztus, amelyik megújítja azt, a szimbólum és specifikuma, az »előszőr« és a »másodszőr«, a gyermekkor és a felnőttkor, az istenek kora és az emberek kora, a sors és az a tett, amelyik realizálja azt. Szótárában alapjában véve ezek mind szinonimák, arra hivatottak, hogy jelezzék annak a szétszakítottságnak az értelmét, amely a közös, örök és eredendő anyaméh — amelyből kiemelkedünk — illetve azon szó, azon cselekedet között áll fenn, amelynek segítségével pillanatról pillanatra, az időben realizáljuk saját napvilágra került egyéniségünket, miközben betöltünk egy alapvető kötelességet, amelynek egyrészt a racionalizmus behatolásával mindinkább a szabadságnak kellene lennie, másrészt azonban a valóságban nem lehet a mi választott szabadságunk, csak gyötrelme és bűn.”

A későbbiekben található másik értékelő összegezése lényegében azonos Seroni, Lajolo vagy akár Calvino felfogásmódjával (a megjegyzés a poszthumusz műként megjelent késői versek kapcsán hangzik el):

„Míg a prózai alkotások általában (Pavese) saját személyiségének újjáépítésére tett erőfeszítés momentumát jelenítik meg, az utolsó lírai alkotások viszont a »belső én« igazolásának momentumát, amely valójában késlekedik megnyilatkozni azon akarat és elkötelezettség irányában, amellyel ez az ember sok éven át kísérelte meg önmaga »újrafelépítését«.”<sup>19</sup>

Lajolo és Monacorda eredményeihez kapcsolódik Gian Carlo Ferretti is, amikor Pavese fejlődését különböző mítoszok kialakulása sajátos átrendeződése hálózatában látja.<sup>20</sup> Fontos újdonsága, hogy e mítoszok esetében ideológiai funkcióról beszél, hiszen az Amerika-mítosz kapcsán (a *New Deal*-lel maga Gramsci is — bár igen kritikusan — többször is foglalkozik) a fasizmus-

<sup>18</sup> Giuliano Monacorda: *Storia della letteratura italiana contemporanea* (1940–1965), Editori Riuniti, Roma, 1972<sup>3</sup> (1967), Pavesevel foglalkozó rész: 84–97; idézet: 88.

<sup>19</sup> I. m. 96.

<sup>20</sup> Gian Carlo Ferretti: *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano, 1968, Pavese e „gli altri” című rész, 114–130.

sal való szembenállásról, az utolsó művek „irracionalizása”, antik és etnológiai mítoszai esetében viszont az ötvenes évek szörnyű nemzetközi atmoszférájáról (a hidegháború évei ezek) van szó, Pavese „konstrukciói” ennek az atmoszférának sajátos művészi áttételei ideológiai síkon.

„Pavese felkészületlen, bizonytalan és süket kulturális talajon mozogva alakította ki sajátos világát, ezért is történhetett, hogy a »többiekre«, a társadalomra és a történelemre irányuló kutatásai, erőfeszítései azért, hogy egy újfajta *racionalitáshoz* jusson el abba a világba való behatolás útján, amelyet a »humanisták« amorf káoszba kényszerítették, lényegében megoldatlanok maradtak. De talán kifogyhatatlan »mélyfúrásaiban« és; »újraéléseiben«, szakadatlanul és mélyen kontrasztált feszült lelkiállapotaiban, erkölcsi és kulturális útja nyilvánvaló drámaiságában olyan tanulságra lehetünk, amely a legbecesebbek közül való mind szánalmas kompromisszumát, mind azon kétségbeesett tudatosságát illetően, amellyel Pavese átélte a krízist másoktól meghallgatatlanul.”<sup>21</sup>

A Pavese-kritika harmadik korszakában a számtalan kisebb-nagyobb cikk, tanulmány mellett az önálló monográfiák is megjelennek. Lajolo könyvével egyidőben (1960-ban) lát napvilágot Franco Molliá könyve,<sup>22</sup> amelyben egy fejezet („Irodalom és társadalom”) az író legfontosabb emberi-művészi mozgatórugóit tekinti át (elemzi Pavese jellegzetes intellektuális típusú „szabadságfogalmát”, másrészt azt a megfellebbezhetetlen hajlandóságát, hogy a valóságot mesterséggé, technikává alakítsa át, költőivé tegye és így élje újra át), másrészt első alkalommal kerül sor a nagy pavesei szimbólumkörök módszeres áttekintésére (Vér, szexualitás és a gyermekkor mítosza, a domb, a város és a tenger). Hasonló felépítésű és a művek aprólékos elemzésére súlyt fektető munka Lorenzo Mondo egy évvel később megjelent munkája.<sup>23</sup> A szerző, aki egyébként már korábban sok cikkében és tanulmányában választotta témául a piemonti író, meleg szimpátiával közeledik a sokat vitatott kérdésekhez. Michele Tondo monográfiája<sup>24</sup> elsősorban szintén az aprómunka területén hoz eredményeket, a pavesei életmű komplex megközelítése tekintetében lényegében az a véleménye, hogy kevés író van az olasz irodalomban, aki olyan következetesen valósította meg alapvető célkitűzését mint Pavese. Jelentős mérföldkő Pavesének mint olasz és világirodalmi jelenségnek értékelésében Armanda Guiducci vaskos kötete,<sup>25</sup> amelyről a Filológiai Közlöny egy korábbi számában adtam hírt, és amelynek sok más értéke mellett egyik legfontosabb tette, hogy „beméri” Pavese tájékozódásának határait. (Újabb kötetében, amelyet a későbbiekben még idézünk, a pavesei életmű tematikus rendszerezésére is kísérletet tesz.)

Dominique Fernandez könyvének címe (*L'échec du Pavese*)<sup>26</sup> nyilvánvalóan René Laforgue pszichoanalízisen alapuló munkájára, a *L'échec de Baudelaire*-re rímel. Az olasz író alkati tulajdonságainak, emberi-pszichikai vonásainak feltérképezése (Pavese világának megragadására a francia szerző már korábban is tett kísérletet egy szintén sokat idézett tanulmányban)<sup>27</sup> természetesen sok érdekes megfigyelést eredményezett, a teljes életmű meg-

<sup>21</sup> I. m. 130.

<sup>22</sup> *Franco Molliá*: Cesare Pavese — Saggio su tutte le opere, La Nuova Italia, Firenze, 1963, 213. (Első változat: Rebellato, Padova, 1960).

<sup>23</sup> *Lorenzo Moudo*: Cesare Pavese, Mursia, Milano, 1961, 151.

<sup>24</sup> *Michele Tondo*: Itinerario di Cesare Pavese, Liviana, Padova, 1965, 205.

<sup>25</sup> *Armanda Guiducci*: Il mito Pavese, Vallecchi, Firenze, 1967, 464.

<sup>26</sup> *Dominique Fernandez*: L'échec de Pavese, Paris, Grasset, 1967.

<sup>27</sup> *D. Fernandez* korábbi tanulmánya: Essai sur Cesare Pavese, in: Le roman italien et la conscience moderne, Grasset, Paris, 1958, 139—211. (létezik olasz kiadás is az utóbbiból).

ítélésében viszont ismét csak eltorzulást jelent, ezúttal az autobiografizmus túlértékeléséből következően. Pontosabban a problémát a pszichoanalitikai típusú elemzések állandóan kísértő egyoldalúsága okozza, miszerint az alkotó pszichikai alkatából, életkörülményeiből, életútjából indul ki, ebből bontja ki a művek értelmét.<sup>28</sup>

Gianni Venturi könyve,<sup>29</sup> amely 1969-ben jelent meg és amelyet szintén ismerttettem a Filológiai Közönyben Guiducci könyvével együtt, a gazdag Pavese-kritikára támaszkodva igyekszik szemléletes képet rajzolni frónkról. Bár népszerűsítő kötetről van szó, Venturi könyve több egyszerű kompilációnál. Így fontos dologra figyelmeztet zárógondolatában, amikor Pavese életének és életművének „zárt” egységén belül a prizmaszerűsége, forrásai sokfélesége mutat rá (etnológia, klasszicizmus, amerikanizmus, metaforizálás, nyelvi kísérletek stb.), melyek kikerülhetetlenek az elemző irodalomtudós számára, azonban könnyen módot adnak arra, hogy Pavese megítélésében valamilyen torzító szemüveget használjunk.

Guiducci kötetével azonos terjedelemben, majd négyszáz oldalon át kutatja írónk „titkait” Elio Gioanola 1971-ben megjelent munkájában,<sup>30</sup> amely, meg kell őszintén vallanunk, nem több, mint egy újabb „vélemény a sok közül”. Feldolgozásmódja a korábban ismertetett monográfiák zöméhez hasonlóan a művek kronológiai sorrendjében, egyfajta merev pozitivisták szemlélet alapján végzett elemzéstömegben alapul. Egyes részletmegoldásokon kívül újat nem hoz a pavese életmű kibontásában, ugyanakkor alkotónk „antipolitikus természetére”, eredendő és alapvető irracionálisára „szavaz”. Végeredményben mind Gioanola kötete, mind az újabban megjelent rövidebb-hosszabb önálló kötetek zöme<sup>31</sup>, abba a sorba illik bele, amely létrejöttének természetes okát Guiducci megjegyzése teszi nyilvánvalóvá: a különféle indítékú, természetű, hangvételű és mindinkább sokasodó „kritikai kinyilatkoztatások” azt jelzik, hogy „*Pavese ellentmondásos életműve és személyisége még »érdeklődésünk homlokterében« áll*”.<sup>32</sup>

## II. AZ ÍRÓ ÖNRENDSZEREZÉSÉTŐL MŰVEI RENDSZERSZERŰ MEGKÖZELÍTÉSÉIG

A. Guiducci újabb kötetében a Pavese-kritika<sup>33</sup> speciális útként tekinti végig az életmű formai, stilisztikai, technikai vonatkozású elemzésének alakulását. E kérdésterület mindenképpen fokozottan érdekes a komplex meg-

<sup>28</sup> Fernandez elképzeléseinek kritikáját l. többek között: *Vittorio Campanella és Gabriella Macucci*: Il Pavese di Fernandez (falcím: Psicanalisi e letteratura), Il Ponte, 1969. május 31. No. 5. 764—773.

<sup>29</sup> *Gianni Venturi*: Pavese, i. m. 125.

<sup>30</sup> *Elio Gioanola*: Cesare Pavese, la poetica dell'essere, Marzorati, Milano, 1967, 397.

<sup>31</sup> L. többek között: *Amato Amans*: Problematica esistenziale in Cesare Pavese, Guagnoli Editore, Ragusa, 1967, 94.; *Giovanni Caserta*: Realtà e miti nella lirica di Pavese, Matera, BMG.; *Giancaruso D'Adamo*: Il finito e l'infinito nell'opera di Cesare Pavese, Salerno, Tipografia Jannone, 1971, 122. *Felice Pozzo*: Cesare Pavese a Vercelli, SETE, Vercelli, 1972, 52. *Vittorio Stella*: L'elegia tragica di Cesare Pavese, Longo, Ravenna, 1969.

<sup>32</sup> *A. Guiducci*: Invito ... i. m. 132.

<sup>33</sup> I. m. 128—129.

közelítés szempontjából. Így De Robertis 1947-től kezdve foglalkozik Pavese, illetve többek között a *Paesi tuoi* (A te vidékeid) nyelvével, amely esetében a neves irodalomtudós már utal a „*tájn nyelv bevitelére a hagyományos (irodalmi) nyelvbe*”. Leone Piccioni 1951-ben megjelent tanulmányában a *La spiaggia* (Tengerpart) kapcsán „neutrális tónusról” beszél, amelyet Fitzgerald amerikai író hatásának tulajdonít. Giorgio Barberi Squarotti pedig egész sor tanulmányban<sup>34</sup> kutatja Pavese stílusának, elbeszélői modorának elemeit, egy 1960-ban megjelent munkájában<sup>35</sup> kijelenti, hogy Pavese elbeszélői szemléletének gyökerében a lírizálás egyre fokozódó kiteljesítése áll. Később bővebben idézendő másik tanulmányában pedig a metaforaalkotás (metaforizálás) jelentős mozzanatára irányítja rá a figyelmet. Lényegében ő az, akinél a formai-stilisztikai vizsgálatok, illetve a pavesei életmű paradigmaticus típusú elemei (a mítoszok) vizsgálata összekapcsolódik, hiszen a metaforizálás mi más lenne, mint a mítoszteremtés, a mágikus-varázsos-etnológiai elemek melegágya.

Aminthogy a neorealizmus-dekadencia vita legfontosabb kiindulópontja az *Il Mestiere di vivere*, ugyanúgy a piemonti író életművének rendszerezésében, mítoszainak feltérképezésében, stílusának-szerkesztésmódjának megragadásában is e különös életrajzi napló a kiindulópont. Pavese „kritikai magatartását” ismerve nem meglepő, hogy 1949 november 26-án kelt naplójegyzetében<sup>36</sup> sajátmaga igyekszik rendszerezni műveit a legáltalánosabb formai-technikai-szemléleti jegyek alapján:

<i>Fáraszt a munka</i> (versek)	1930 1933 1936 1938 1940	} szavak és benyomások
<i>Börtön</i> <i>A te vidékeid</i> <i>Szép nyár</i> <i>Tengerpart</i>	1938 1939 1940 1941	} naturalizmus

<sup>34</sup> Giorgio Barberi Squarotti: Appunti sulla tecnica poetica di Pavese, Questioni, 1959 jan.—ápr. No. 1—2.; G. B. S.: Pavese (ad vocem) in: Dizionario Enciclopedico, UTET, vol. IX. Torino, 1959.; G. B. S.: Pavese o la fuga nella metafora, Sigma, 1964 No. 3—4, 165—189.; G. B. S.: (Pavese), in: La narrativa del dopoguerra, Cappelli, Firenze, 1968 34—42.

<sup>35</sup> G. B. S.: La narrativa . . . i. m. 34—35. Itt említtem meg a nyelvészeti típusú elemzéseket (amelyek egyébként több alkalommal idézik *Herczeg Gyula*: Lo stile indiretto libero in italiano, Sansoni, Firenze, 1963 című kötetét, s megvalljuk, igen hasznosnak tartanánk, ha a kiváló magyar tudós Pavese csak látszólag egyszerű mondatszerkezeteit kimunkálná): Gian Luigi Beccaria: Il lessico, ovvero la „questione della lingua” in Cesare Pavese, Sigma, 1964 No. 3—4, 87—95.; Giacomo Devoto: in: Profilo di storia linguistica italiana, Firenze, 1954. 185 lapon.; Corrado Grassi: Osservazioni su lingua e dialetto nell’opera di Pavese, Sigma, 1964 No. 3—4, 49—72.; Anco Marzio Mutterle: Appunti sulla lingua di Pavese, in: Ricerche sulla lingua poetica contemporanea, Liviana, Padova, 1966, 263—313.; A. M. M.: Appunti sulla lingua di Pavese lirico, Belfagor, 1969. márc. 31. No. 3.; A. M. M.: „Ciau Masino”: dal plurilinguismo al monologo interiore, Belfagor, 1970 No. 5. 559—591.; Franco Riva: Note sulla lingua della poesia di Pavese, Lingua nostra, XVII. 1956, 47—53.

<sup>36</sup> Cesare Pavese: Il mestiere di vivere, Einaudi, Torino, 1968 (minden esetben a torinói kiadó: Opere di Cesare Pavese 16 kötetéből használom a megfelelőt), 342.

<i>Augusztusi szabadság</i>	1941	
	1942	költészet prózában és a
	1943	mítoszok tudatosítása
	1944	
<i>A föld és a halál</i>	1945	a két szélső pólus: a
<i>Párbeszéd a Leucóval</i>	1945	a naturalizmus és szimbó-
<i>Elvtárs</i>	1946	lum elvállik egymástól
<i>Ház a domboldalon</i>	1947–48	} szimbolikus valóság
<i>Az ördög kastélya</i>	1948	
<i>Magányos nők között</i>	1949	
<i>A hold és a mágylák</i>	1949	

Pavese „önrendszerezéséhez” *Sergio Pautasso* ad világos magyarázatot a Sigma c. folyóiratban megjelent tanulmányában.<sup>37</sup> Mindenekelőtt azt hangsúlyozza, hogy természetesen ez az egyszerűsítő táblázat nem meríti ki az író műveinek bonyolult összefüggéseit. Kiemeli azt a tényt, amely egyébként az egész Pavese-kritikában állandóan jelenlevő gondolat, hogy írónk tudatos „kritikai alkotó”. Ebből kiindulva keresi az író tanulmányaiban, megjegyzéseiben a pavesei önkategorizálás értelmét. A „szavak és benyomások” kifejezés kapcsán megerősíti azt, ami a költemények egyéb elemzéseiből is kiderült: a képek költőiségét és a leírásmód prózai jellegét, próza felé közelítő ritmusát, széles hullámszámát. Pavest is idézve ide kapcsolja a „költészet prózában” kifejezés megoldását is. Majd pedig az utolsó művek szimbolizmusa kapcsán igyekszik kibontani a pavesei stílus (jellemábrázolás és első személyű előadás kapcsolatai, igeidők és a pavesei „emlékezet”, mítosz, szimbólum és az utolsó művek összefüggései) kérdéseit.

Pavese kritikai öntudatosságából következik, hogy számtalan helyen ad útbaigazítást műveihez (az életrajzi naplón kívül tanulmányai és levelezése is alapvető források). Az előbbi táblázatot például érdekes lenne saját korábbi megjegyzéseivel összevetni, azokban ugyanis egyéb szempontok szerint is kapunk összefüggési sorokat. Ugyanakkor elbeszélő stílusuk egyik jelentős mozzanatára, a „belső monológ” is találunk egy érdekes „ön-megjegyzést”, amelyben Stendhal és Hemingway tűnik elő sajátos pavesei interpretációban<sup>38</sup>:

„Stendhal—Hemingway. Nem írják le a világot, a társadalmat, nem törekkenek arra, hogy egy szabadon, kedvük szerint interpretálandó széles valósághoz jussanak el, mint Balzac, Tolsztoj vagy mások. Olyan emberi feszültség él bennük, amely elszánt közvetlenséggel megjelölő érzékelési-környezeti helyzetekben oldódik meg... Ezen az alapon hozták létre azt az ideológiát, amely aztán az elbeszéléseik mesterségét jelenti: az energiát, a világosságot, a nem-irodalmat.”

Sorunkkövetkező idézetünk — amelyre számtalanszor hivatkoznak az olasz szakirodalomban is — a művek többnyire egymástól elszakított módon elemzett mozzanatainak: az egyes mítoszok, illetve a mítoszok paradigmatiszus összetartozása, sora, másrészt, a metaforizálás, szimbólumalkotási hajlandóság, valamint a nyelvi szinten jelentkező lírizmus összetartozására figyelmeztet. 1948 május 13-án jegyzi be naplójába Pavese a következőket<sup>39</sup>:

<sup>37</sup> *Sergio Pautasso*: Il laboratorio di Pavese, Sigma, 1964, No. 3–4., 147–165.

<sup>38</sup> C. P.: Il mestiere di vivere, i. m. 299–300. Fontos a jegyzet befejező része is:

„Flaubert választ egy környezetet; ők nem.

Dosztojevszkij megalkot egy dialektikus világot; ők nem.

Faulkner atmoszférákat stilizál és mitologizál; ők nem.

Lawrence a kozmikus szférát kutatja és azt tanítja; ők nem.

Ők tipikusan olyan elbeszélők, akik első személyben szólnak.”

<sup>39</sup> C. P.: Il mestiere di vivere, i. m. 319.

„Össze kell gyűjteni minden tipikus szituációt (ezért születél):

erőszak és vér a mezőkön  
ünnep a dombon  
séta a hegygerincen  
tenger mint part  
Szerencsére sok van belőlük.”

1949. november 26-án viszont ezt írja a megjegyzés mellé:

„*Nem ez vajon a Luna e i falò témája?*”

A felsorakoztatott három Pavese-idézet — úgy gondolom — mindenképpen indokolja Barberi Squarotti megjegyzését, aki 1968-ban közreadott könyvében azt állítja, hogy:

„Pavese . . . tipikus módon szinkronikus tematikájú író, mivel a mindig tökéletesebb, de sohasem változó formulák újra meg újra visszatérnek a legrégebb költeményektől egészen a *La Luna e i falò*-ig.”

Hozzáteszi, hogy Pavese időnkint megkísérli a konkrét történelmi világ, a társadalom megismerését, mégis távol áll a neorealizmustól, amelynek egyik legnagyobb mesterét szeretné benne látni. Utal a műveiben ható pszichikai „reflexekre”, szorongásokra, idegfeszültségekre, homályos belső mozgásokra, az öntudatlanra, a bevallhatatlan titkokra, amelyek csak metaforákon, költői képeken, mítikus célzásokon keresztül írhatók le.

„A pavesei elbeszélő művészet központi motívuma az agyban munkáló szörnyek, a rémek felidézése, kétségbeesett megismerése, amelyet mindig személyiségekben és egy pontosan rögzített világ eseményeiben objektíval . . .”<sup>40</sup>

Később az adott művek kapcsán a pavesei mítoszok-szimbólumok egyes elemeit is felsorakoztatja, így az első jelentős mű, a *Paesi tuoi* esetében az „egyéni és közösségi öntudatlan” megnyilvánulásairól, erőszak, halál, vérségi keveredés, a vak harag elszabadulása és nemiség abszolút gesztusairól (a háromágú vasvilla, a tűz, a domb mint erotikus szimbólum, a fürdés, a felfakadó víz vagy a kút etnológiai témái) tesz említést. Barberi Squarotti további elemzéseiben töményen megkapjuk mindazt, ami egyébként már az első olyan cikkekben is felmerül, amely a pavesei mítosz kérdését feszegetik,<sup>41</sup> hogy tehát az életmű kulcsa akár a világkép, akár az írói ábrázolás, akár a rendszerszerűség tekintetében: a metaforikus, képnyelvi formában megjelenő mítikus szimbólum.

A pavesei mítosz világképi-ideológiai tartalmát illetően a legáltalánosabb megközelítési pontokat lényegében megkaptuk az olasz marxista szemléletű kritika eredményeinek bemutatásakor. Számunkra most fontosabbnak tűnik ennek az alapvető mozzanatnak, vagyis a mítosz-teremtés és a metaforizálás konkrét megjelenési formái, rendszerszerű összefüggései után nyomozni, már csak azért is, mivel Pavese „szimbólumhálózatának” megfejtése esetleg az ideológiai megállapítások pontosítását, kiteljesítését is magával hozhatja.

Mielőtt azonban a mítosz kérdéskomplexum összetevőit egybegyűjténénk, Barberi Squarotti egy másik fontos cikkének eredményét is szükséges

<sup>40</sup> G. Barberi Squarotti: in: *La narrativa italiana del dopoguerra*, i. m. 35. (mindkét idézet).

<sup>41</sup> Az *Il mestiere di vivere* megjelenése előtt is már felbukkannak a kritikák, cikkek gondolatsoraiban a pavesei mítoszalkotás szembetűnőbb elemei.



ismertetnünk. A már említett Sigma c. folyóirat Pavese-számában jelent meg *Pavese vagy menekülés a mateforába* című írása,<sup>42</sup> amely írónk ábrázolásmódja e jellegzetes alapkövének telitalálatot jelentő megfogalmazása. Egyébként a cikk szellemesen a két, időben legtávolabb álló műből (*Paesi tuoi* és *La Luna e i falò*) kiindulva térképezi fel az egyes művek általános és sajátos mozzanatait. Egyik jelentős eredménye rögtön a *Paesi tuoi* elemzéséből következik:

„Az elbeszélői és leírói ábrázolás metaforizálásával az elbeszélés tárgya a víz—forrás és az erőszak—vér szimbolikus-metaforikus sarokpontjává válik . . . míg a cselekmény külsődleges tényei — úgy tűnik — nem jelentenek többet, mint a metaforikus szál megszerkesztése érdekében adódó alkalmakat.”

A másik regény kapcsán viszont — a legérettebb műről van szó — már többször válik e módszer, a metaforizálás rendkívül bonyolult időtechnikával, „szpóradikus” cselekményszövésével párosul. A metaforikus pillanatok, megvalósítások végső értelme, hogy „*mint az évszakok, a holdidők, a föld rituáléi elfogadásának jele*” tűnik elénk, „*ellentétben a történelem eseményeivel, az emberek cselekedeteivel, akiknek nem sikerül megváltoztatni a folyamatosság és ismétlés természetes alapját . . .*”

Cikkünk első fejezetében már utaltunk rá, ezúttal még hangsúlyozottabban kell említenünk — mielőtt a kérdés „mítosz-vetülete” felé vetjük pillantásunkat — hogy Pavese világának az eddiginél teljesebb megközelítése igen munkaigényes és módszeres elemzést kívánna meg, amely esetében különösen nagy gonddal kellene elvégezni az egyes sikok, „rétegek” leírását, hiszen — mint hangsúlyoztuk — Barberi Squarotti számos megállapítása telitalálat. Mégis úgy tűnik, végső sommás megállapítása elhamarkodott, hiányzanak a rendszeres (az egyes művekre vonatkozó, illetve a művek közötti fennálló paradigmatiszus összefüggéseket mennyiségében és minőségében is kibontó) analízisek. Kritikusunk cikkéből — éppen a feszítő racionális elemzésigény következtében — jól kiláglik, mennyire tisztázatlanok még a pavesei mítoszok elemzésénél a források (csak általánosságok: etnológia, klasszikus mítosz, európai kultúra-intellektualizmus mítikus-idealista elképzelései-benyomásai) kérdései; a mítoszelemek, az elbeszélésben rejlő eseményleírások metaforizálhatósága; szimbólumok, nagyobbívú mítoszok, mítosszerű szemlélet (töredékesség, halmazszerű kapcsolatrendszer) időbeli és hierarchikus összefüggései; a sokféle elem önéletrajzi-pszichikai-morális, másrészt ideológiai-világzemléleti, harmadsorban művészi-kifejezésbeli-formai vonatkozásainak rendszerű vonásai.

Mindemellett nem kerülhetjük ki, hogy a pavesei ábrázolóművészet formai jellegű megközelítései után ne foglalkozzunk ennek az írói világnak a tartalmi vonatkozású pólusával, a szimbólum-mítosz kérdéskör oly sok kutatót foglalkoztató alproblémáival.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> G. Barberi Squarotti: Pavese o la fuga nella metafora, i. m., idézetek: 167. és 170. lapok.

<sup>43</sup> Pavese esetében természetesen az „egyszeri” kritikus sem kerüli el, hogy ne szöjjon az írói stílus mítikus vonatkozásairól, ezúttal azonban csak azokat a tanulmányokat sorolom fel, amelyek a pavesei mítoszalkotás problémáival, ill. forrásaival foglalkoznak. Az író etnológiai és mítoszelméleti forrásairól l. többek között: Francesco Alziator: Pavese e l'etnologia, Lares, XXXII, 1966. No. 3—4 111—118.; Franca Angelini Frajese: Dei ed eroi di Cesare

E kérdéskör kiindulópontját ismét csak az író saját megnyilatkozásai jelentik. Az *Il mestiere di vivere* egyes bejegyzései, a levelezés egyes utalásai, illetve elsősorban az összegyűjtött tanulmányok kötetében található „*A mítosz*”<sup>44</sup> című fejezet tanulmányai, vallomásai alapján világosan körvonalazhatók írónk „szemléletmódjának” kialakulásában a legfőbb gondolati mozzanatok. A források között elsősorban a XX. századi etnológia eredményeit kell említenünk. Az író kedves olvasmányának, Frazer „Aranyág”-ának hatása könnyen kimutatható a következő idézetből:<sup>45</sup>

„... a mitikus mese lényege egyedi helyek felszentelésében áll, melyek egy tényhez, egy eseményhez, egy gesztushoz kötődnek. Egy helynek a többivel szemben abszolút jelentést adunk, izolálva azt a világban. Így születnek a szentélyek. Így térnek vissza mindenkinek az emlékezetébe a gyermekkor helyei.” — írja, majd így folytatja, összefoglalva ezt a gondolatot: „A mítosz végeredményben norma, egy egyszer és mindenkorra megtörtént esemény sémája, és értékét attól az abszolút egyediségtől nyeri, mely őt téren és időn kívül emeli és megnyilatkozássá szenteli.”

Az etnológia mellett természetesen jelen van Pavese gondolatvilágában a mítoszelmélet Nietzsche-től Kerényi-ig és Mannig ívelő vonalának jónéhány gondolati eleme is. Így korábban — különösebb magyarázat nélkül — említettük Muscetta kemény megjegyzését a Baudelaire-i dekadencia jelenlétéről, ez éppen a mítoszok pavesei felfogásának elemzésekor nyerhet értelmet, ugyanis írónk szerint:<sup>46</sup>

„Mielőtt mese lett volna, csodálatos esemény, a mítosz egyszerű norma volt, egy jelentéssel bíró viselkedés, rítus, mely szentesítette a valóságot. De egy magnetikus erő lökése is, amely egyedül volt képes az embereket cselekvések végrehajtására indítani.”

Pavese, *Problemi*, 1968. 509—516.; *Oreste Borello*: Pavese e il mito estetico dei „ritorni”, *Letterature moderne* I, 1961. 95—100.; *Giuseppe Cocchiara*: in: *Az örök vadember*, Bp., 1965. 319—323.; *Ernesto de Martino*: *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi anni*, Società, 1953 szept. 332—342. (az olasz marxista etnográfus és etnológus kemény kritika alá veti Pavese etnológiai tevékenységét, ugyanis írónk szerkesztette haláláig az Einaudi „Collana di studi etnologici psicologici e religiosi” című sorozatát); *Guido Guglielmi*: *Mito e logos in Pavese*, in: *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino, 1967. 138—147.; *Furio Jesi*: *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*, Sigma, 1964. No. 3—4. 95—124.; *F. J.*: *Cesare Pavese, in: Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968 129—176. (Jesi két tanulmánya a pavesei mítosz-kérdés legteljesebb áttekintését adja.) A klasszikus mítoszok hatását felmutató *Dialoghi con Leucò* elvi kérdéseivel két másik tanulmány foglalkozik: *M. L. Premuda*: *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II. vol., Pisa, 1957. 221—249.; *Eugenio Corsini*: *Orfeo senza Euridice: i „Dialoghi con Leucò” e il classicismo di Pavese*, Sigma, 1964 No. 3—4. 121—147. A következő művek tartalmaznak még fontos eredményeket e kutatási területen: *Gian Paolo Biasin*: *Il sorriso degli dei*, *Il Ponte*, 1969. No. 5. 718—741 (e tanulmány részlet: *G. C. B.*: *The Smile of Gods. A Thematic Study of Cesare Pavese's Works*, Ithaca, Cornell University Press, 1968, 337. című műből, amelyhez mind ez ideig nem sikerült hozzájutnom); *V. Campanella-G. Macucci*: *La poesia del mito nell'opera di Pavese*, *Il Ponte*, 1967 No. 1. 96—110.; *G. Caserta*: *Realtà e miti nella lirica di Pavese*, i. m.; *Fiammetta Basile*: *Il mondo culturale di Cesare Pavese, Uomo e cultura*, Palermo, No. 1., 1968, 133—230.; *Enzo Noè Girardi*: *Il mito di Pavese e altri saggi*, Vita e pensiero, Milano, 1960, 11—88. (a tanulmány 1952-ből származik); *F. Crisi*: *Tra realtà e mito*, *La fiera letteraria*, 1963. jún. 9. 3 o.; *A. A. Guiducci*: *Il mito Pavese*, i. m.; *A. Pellegrini*: *Mito e poesia nell'opera di Pavese*, Belfagor, 1955 No. 4. 554—561.

<sup>44</sup> C. P.: *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1968 (vol. 12), 271—334.

<sup>45</sup> C. P.: *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in: *Saggi letterari*, i. m. 271 (az idézet *Kelemen János* fordítása, I. Cesare Pavese, — doktori értekezés —, Szeged, 1966, 34.).

<sup>46</sup> C. P.: *Il mito*, in: *Saggi letterari*, i. m. 314 (*Kelemen J.* ford., i. m. 37.).

A mítosz magnetikus erejének lökése, a hirtelen megvilágosodás („*Minden művészi alkotás egy pillanatnyi megvilágosodás — metafizikai pillanat születése*”,<sup>47</sup>) amelyet Baudelaire extazisnak nevez, fontos elem írónk szemléletében. Egyébként Furio Jesi tanulmánya<sup>48</sup> szerint közvetlenül Frobenius és Kerényi hatásának tulajdonítható, azonban mélyen összefügg a századeleji német esztétikával, melynek viszont Goethe és a német romantika a bölcsője.

Az etnológia és a romantikus, illetve a századeleji német esztétikával szoros kapcsolatban álló európai „mítoszelmélet” mellett a harmadik forrás a pszichoanalízis, amelynek természetesen a leginkább mítosszal kapcsolatban álló ága, a jungizmus hatott erősebben Pavese-re.<sup>49</sup> A piemonti író és a mítosz kapcsolatainak áttekintését még lapokon át folytathatnánk, ezúttal pusztán még egy részletet szeretnénk idézni, amelyből most nem a pavesei irracionálizmus felé akarunk továbblépni, hanem inkább a mítoszeremtő hajlandóság és stílus (metaforizálás, szimbolikusság) összefüggésére akarunk rávilágítani az író saját megállapítása alapján:<sup>50</sup>

„Nem lehet megismerni és megteremteni a saját stílusunkat. Mindig egy eleve létező stílust használunk. A jelenlegi stílust mindig csak akkor lehet megismerni, amikor túlhaladtuk és véglegesítettük . . . Hogy ismerünk egy stílust, ez azt jelenti, hogy számot adtunk magunknak saját misztériumunk egy részéről. És hogy meg van tiltva tovább írni ebben a stílusban. Eljön a nap, amikor fényre hoztuk egész misztériumunkat, és akkor nem tudunk többet írni, vagyis stílust kitalálni.”

A XX. századi mítoszok iránti vonzódásának történeti háttérét a szakirodalomban talán legvilágosabban Meletyinszkij körvonalazza nemrégén magyarul megjelent tanulmányában:<sup>51</sup>

„... a mítosz mint szinkretikusan még ki nem bontakozott egység, történetileg és logikailag megelőzte a vallás fejlett formáit, a tudatos művészi alkotótevékenységet, a filozofikus gondolkodást és a tudományos rendszereket. A mitológiai tudat leküzdésére s egyidejűleg a mitológiai örökség széles körű felhasználására az ó-görög, vagy az indiai filozófia fejlődése során értek meg a feltételek s ennek során a genetikus szint ontologikussá alakult át. A folklór és az antik irodalmak közvetlen kapcsolatban vannak a mitológiai hagyományokkal, át- meg átítatja őket a mitológia s a hagyományos mitológiai szűzség tudatos felhasználása a nyugati irodalomban egészen a XVII. század végéig, Keleten pedig még annál is tovább tartott. Ugyanakkor az irodalomtörténet a maga egészében (nem szólva most a filozófiatörténetről) talán kissé durván vázolja fel a képet, úgy is értelmezhető, mint az irodalom demitologizálásának a története. Ennek a demitologizálási folyamatnak a csúcát a XVIII. századi felviágosodás jelentette, amikor azonosították a mítoszt a babonával és a becsapással (ezt a nézetet a XVIII. század elején csupán Vico tagadta), valamint (a romantikusoknak a mítosz iránti növekvő érdeklődését és szimpátiáját, a mítosz esztétizálását követően) ilyen csúcsot jelentett a mítosz Schelling filozófiájában való előtérbe kerülésére válaszul a XIX. századi realizmus. A romantikát követő XIX. századi pozitívista tudományban a mítoszok csupán az etnográfusok figyelmét költötték le, . . . azonban a XX. században, sőt már a XIX. század végén . . . egy sajátos remitologizációs folyamat kezdődött. Wagner és Nietzsche kétségtelenül döntő lökést jelentett abban az irányban, hogy újszerűen lássák a mítoszokat, Nietzsche nem csupán mint a Dionüszosz—Apolló ellentétpár megteremtője, hanem mint az »Ímígyen szóla Zarathustra« (Also sprach Zarathustra) c. értekezésében élénk lépő mitologizáló szerző is . . . A mítoszhoz való új »pozitív« hozzáállás teret hódít a filozófiában; megtaláljuk az intuitívista Bergsonnál (a

<sup>47</sup> Kelemen J.: i. m. 37.

<sup>48</sup> Furio Jesi: Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito, i. m.

<sup>49</sup> L. bővebben A. Guiducci: Il mito Pavese, i. m. számos helyén.

<sup>50</sup> C. P.: Il mestiere di vivere, 1938. nov. 8. 124. (Kelemen J. ford., i. m. 39—40).

<sup>51</sup> Je Meletyinszkij: A huszadik századi nyugati mítosz elméletek, Ethnographia, 1973/1—2, 104—105.

mitológiában a természet védekező reakcióját látja az intellektus bomlasztó erejével szemben), a neokantiánus Cassirernél, Urbannál, Niebuhrnál, Bergyajevnál stb. A mítoszt lényegében pozitív módon értékeli a pszichoanalitikusok is. Néhány művekben többé-kevésbé tudatosan fordulnak a „mitologizmus” felé — rendszerint a pszichoanalízissel párosítva — olyan egy- mástól mélységesen különböző modernista írók, mint Lawrence, Yeats, Joyce, Eliot, Th. Mann, Kafka stb. Hangsúlyozzuk, hogy a mítoszteremtés a XX. század irodalmában mindenekelőtt az ismétlődés, a ciklikusság, az emberi világ pszichológiai és történelmi „zárttsága” eszméjével párosul . . .”

A költészeti „mágizmus”, „szómágia”, a mitikus-metaforikus leírás- mód, (vagyis Pavese szemlélet- ill. ábrázolásmódja), másrészt stílus és mítosz, írói szemlélet, ábrázolásmód és mítosz azonosulásának alapvető meghatározására viszont a Welles-Warren-kötet egy rövid megjegyzése tűnik a legpon- tosbabnak:<sup>52</sup>

„Tényként kell elfogadnunk, hogy létezik metaforikus és mitikus gondolkodás, olyan gondolkodás, amely metaforák segítségével, illetve költői elbeszélésben vagy látomásban való- sul meg. Mindezek a fogalmak az irodalmi műnek éppen arra az aspektusára irányítják a figyel- met, amely áthidalja és összekapcsolja a régi, szétválasztható, komponenseket, a »formát« és a »tartalmat«. Kétféle néző fogalmak ezek: egyfelől kifejezik a költészetnek a »kép« és a »világ«, másfelől pedig a vallás vagy a világnézet iránti vonzódását.”

Hadd egészítsük ki ezeket a fontos megállapításokat azzal, amit (az elmúlt évtized közepén) Bartha János mondott el a realizmus-vita kapcsán:<sup>53</sup>

„... a primitív ember valóság tudatában még nem történt meg az egyes mozzanatoknak ontológiai jellegű szétválasztása és rögzítése. A valóság tárgyai, tehát a kézzelfogható és tapasztalható dolgok és cselekvések egybeolvadnak álmokkal, látomásokkal, fantáziaképekkel stb. A primitív ember az álmában látott emberalaknak ugyanolyan realitást tulajdonít, mint a valóságosnak, az ember árnyékát az egyéniség részének tekinti stb. . . . a valóság ontológiai szemlélete azt jelenti, hogy a körülöttünk levő külső és belső világban mindent a maga helyére teszünk, az alapvető tapasztalati világhoz viszonyítva mindent olyannak ismerünk fel, amilyen az a mi mai realitástudatunk számára. Tehát körülvehetjük magunkat álmokkal és látomások- kal, de tudnunk kell, hogy ezek csak álmok és látomások; hinnünk kell az okozati összefüggé- sekben, és ha valaki varázslatos hatásokat emleget, akkor ezekben legfőljebb az emberi fan- tázia játékait szabad látni. A pusztá gondolati elvontságok, a pusztá tudatbeli adottságok és a külső világ jelenségei egy olyan ranglétrát alkotnak, amelyben mindennek megvan a maga helye, s ehhez a ranglétrához kell igazodnia a realista szemléletnek is.”

E három idézet látszólag talán szervesen követi egymást, ami mégis összekapcsolja őket, az éppen a legdöntőbb válasz, a végső megoldás kiindu- lópontja Pavese esetében. Ugyanis a mítosz-metafora kettősségéből, bármelyi- ket emeljük ki, az egyik torz „ideológiai”, a másik egyoldalú „formai” gon- dolati-elemzési következményeket szül. A megoldás az, amire a Welles-Warren- kötet utal. Az életút, a dolgok semmiképpen sem marxista megközelítése (bizonyítékok a naplók, levelek, tanulmányok között) ellenére, a mitizmus- metaforizálás nem dekadencia, hanem egyfajta művészi fikció, írói szemlélet- vagy ábrázolásmód Pavese esetében.

Ennek egyik bizonyítéka, hogy a művek strukturális szintje, szerkezete, illetve időtechnikája is a mítoszkérdéssel szoros összefüggésben oldható meg. Barberi Squarotti korábban idézett sorából kiderült,<sup>54</sup> hogy Pavese látszatra

<sup>52</sup> Welles-Warren: Az irodalom elmélete, Bp., Gondolat, 1972. 287.

<sup>53</sup> Bartha János: Élmény és forma, Magvető, Bp., 1965., 176—177.

<sup>54</sup> G. B. S.: in: La narrativa italiana . . . i. m. 35.

„realista” leírást ad, pontos helyek, környezeti leírások, jellemrendszer található a regényekben. Csupán a cselekményszövés egyes mozzanatainál „adódik” lehetőség a mítikus kiteljesítésre. Az időtechnika lényeges, bár nehezen megközelíthető szintje, hogy e mítikus pillanatok az objektív időbeliség egy-egy csomópontján teljesednek-terjednek ki. A „realista” történelmi folyamat első módosulása ez, szoros összefüggésben Pavese esztétikai szándékával (önkívületi-extatikus-metafizikai pillanat), illetve mítoszelméletével (P. számára . . . nem más a mítosz, mint egyszeri és egyedi realitás, mely időn és téren kívül létezik, s így egy-egy földi realitás paradigmája.”<sup>55</sup>) Az író időtechnikájának joycei vagy prousti szintű bonyolult rendszeréről leginkább a *La Luna e i falò* esetében beszélnek. Utolsó műveiben a valóság három jellegzetes időstruktúrára bontása jelenik meg (az elbeszélő jelene, az elbeszélő „történet”, a történet vagy pl. a gyermekkor jelenben való átélése). *A Hold és a máglyák* időtechnikája Rába György megfigyélésében<sup>56</sup>:

„A regény eseményei három síkon játszódnak: a hazlátogató közvetlen élményeinek síkján a jelenben, a tudatába áradó emlékképekben, tehát a rostáló emlékezet által megszépített múltban, s végül az »Ángolna« távollétében történeteket mesélő Nuto elbeszélésében, azaz a szubjektív tudattal szembeállított cselekményben, amely mintegy a valóság érvényét képviseli. Pavese szemléleti formái itt lényegében mind együtt vannak: egyrészt az élet esetleges élményeiből a törvényszerűt, a jelképeset, a mítoszt megragadó emlékezés, másrészt az objektív mérce, mely a naturalista »krónikákat« kicsinylő írónak az epikus hitel biztonságát megadja.”

Érdekes kísérletet végez Kelemen többször idézett doktori disszertációjában: múlt és jelen alapján rendezi át a regény cselekményét. Ez az időrekonstrukció, némileg Rábával ellentétben, a következő eredményt adja:<sup>57</sup>

„A jelen az alapvető tények ismétlődését, megkettőződését hozza: Anguilla új tapasztalatai olyanok, mintha azok is az emlékvilághoz tartoznának — így a regényben megjelenített valóság teljesen az időtlenség szférájába kerül.”

Ez viszont nagyon is egybevág azzal a sokszor megállapított ténnyel, hogy a pavesei szimbolikus valóság egyfajta metafizikus statikussággal, változatlansággal jár együtt (l. Meletyiszkiy előbb idézett sorait.)

Bár nem feladatunk, mégis egy fontos mozzanatra hívnánk fel itt a figyelmet. A művészi közeg (Lukács szerint a „különösség” kategóriája), de mondhatnánk azt is: a művészi jelezési folyamatok szintjén — úgy tűnik — mindig is fog jelentkezni egyfajta metafizikus jelleg. Igaz, a marxizmus sosem tagadta a szubjektum létezését és szerepét, amellyel ez a metafizikus szemlélet szorosan összefügg, legfeljebb óvott attól, hogy túlzott szerepet tulajdonítsunk neki. Mindemellett sok vita, bizonytalanság kiindulópontja. Az írói egyéniség-szubjektum szerepének tisztázására éppen Bartha János tesz kísérletet idézett könyvében. Hangsúlyozza, hogy „a műalkotás az egyéni tudat szférájában jön létre.” Az egyéni tudat szférájában pedig az egyén egyfajta metafizikus körülhatároltsága, létezésének ciklikussága (a halált senki sem kerülheti el), mint gondolati elem, életérzés mindenképpen jelen van. (S ha már

<sup>55</sup> Kelemen J.: i. m. 34.

<sup>56</sup> Rába György: Cesare Pavese, in: Az olasz irodalom a huszadik században, Gondolat, Bp., 1967. 412.

<sup>57</sup> Kelemen J.: i. m., a regénnyel foglalkozó rész: 163—172., idézet: 169 lap.

a halált említettük nem álljuk meg, hogy ne utaljunk Pavese öngyilkossági képzeletére és végül az öngyilkosság beteljesítésére, másrészt arra, hogy a materialista életfelfogásnak semmiképpen sem szabad morális síkon a halál semmibevevésével, a természeti törvényeket tudomásul véve közömbösséggel párosulnia, erre a nyugati típusú elidegenedés-modern életérzés rákfenéi is figyelmeztetnek.<sup>58)</sup>

A különös kategóriájában jelenlevő metafizikai benyomások, érzések, félgondolatok e meglepő vetülete csak látszatra kitérés a pavesei mű-rendszer felépítése során, hiszen a mitizmus-metaforizálás egyik fontos komponense. E komponens megítélése már csak azért is fontos, mivel éppen eluralkodása figyelmeztet más belső következmények jelenlétének felkutatására. Ezek közül az egyik feltétlenül az, amelyet pusztán a szerkezetről kapott benyomások alapján — még a Pavese-művek megjelenésével egyidőben — Cecchi szétszóródásnak, szétbontásnak, töredezettségnek nevez. Úgy tűnik, a piemonti író regényeinek strukturális elemzése (paradigmatikus és szintagmatikus rendszerének felírása) járhat olyan eredménnyel, hogy Pavesenél nemcsak egyes elbeszélői pillanatokban lehetünk rá a mitizálásra, hanem a művek szerkezetébe (a *La luna e i falò* felé haladás során mind fokozottabban) a mítoszok halmazszerű szerkezeti rendje is beszűrődik (Levi-Strauss kutatásai alapján<sup>59</sup> igen valószínűnek látszik, hogy a mítoszok legmagasabb szerveződési rendjét a szintagmatikus-paradigmatikus összefüggések adják). A konkrét elemzéseknek azért is lenne különösen nagy értéke, mivel ha Pavese művei esetében jelen vannak ennél magasabb szintű rendezési-szerveződési szintek, ezek egyrészt a *La luna e i falò*-tól visszafelé haladva fokról fokra felfejtethők, egyúttal olyan eredményeket is adhatnának, amelyek a magasabb szerveződési szintek általános kategóriáinak megállapításához is alapot adhatnának, hiszen ezeknek kialakításában még csak a dolgok legkezdetén vagyunk.

A pavesei életmű rendszerszerű megközelítésének eddigi eredményei sorából nem hagyhatjuk el azokat a kísérleteket, amelyek az író világának intellektuális, illetve pszichikai vonásaiból indultak ki. A Guiducci említett könyvében természetesen sor kerül a pszichikai tényezők bemutatására is, érdekesebb viszont Pavese forrásainak hármasságos kategorizálása. A *Piemont dimenzió*ból fakad a város—falu ellentét (az ezzel kapcsolatos összes mitikus-pszichikai gondolati párhuzam), az *Európa dimenzió* két pólusát a mítoszelmélet és etnológia, illetve a pszichoanalízis adja. Írónk *Amerika-dimenziója* egy európai „körtünnettől” párhuzamos. Olaszországban elsősorban Cecchire és Vittorinire hatott az új világrész felfokozott iparosodásának pozitív látványa, de az amerikai regényírás realizmusa, illetve a „szabad” Amerika képe valóban szintén fontos forrása Pavese formálódásának is.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> E kérdésről művészi vetülete a magyar irodalomban is nyomon követhető, l. többek között: Szabó Lőrinc: Huszonhatodik év, Magvető, Bp., 1957.; Németh G. Béla: A Babits-vers mint „hasonlat”, in: Formateremtő elvek a költői alkotásban (szerk.: Hankiss Elemér), Akadémiai, Bp., 1971. 321—338.

<sup>59</sup> Cl. Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája, in: Strukturális, Gondolat, Bp., 134—148., kibővített változatának fordítása: in: Documentatio Ethnographica, 3. szám, 1972, Strukturális folklorisztika — tanulmányok — II. kötet. Szolnok, 68—103.

<sup>60</sup> A. Guiducci: Il mito Pavese, i. m. Az amerikanizmus kérdésével egyébként egész sor tanulmány foglalkozik. Közülük néhány: Vito Amoroso: Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana (1960), in: Le contraddizioni della realtà, Dedalo Libri, Bari, 1968, 15—83.; Italo Calvino: Prefazione a C. P.: Letteratura americana e altri saggi c. kötethez, i. m.; Mario Cartasegna: Influenza degli scrittori americani sulla narrativa italiana, Studium, 1952, júl.—

D. Fernandez említett könyvében<sup>61</sup> Pavese pszichoanalitikus típusú elemzésére kerül sor, amely minden egyoldalúsága ellenére a pszichikai tényezők racionális, világos rendszerezését is magával hozza (így: családi tényezők — apa halála, zárkózott-kemény szívű anya, ellenséges leánytestvér —; egészségi problémák — asztma, álmatlanság, enyhe ájulásszerű közérzetek —; az anya keménységéből következően a nőtől való félelem és szexuális gátlás —; aszketizmus és irodalmi tevékenység összefüggése — Augusto Monti, egykori tanára pozitív hatása később éri —: már kamaszegyénisége alapján kórházi beteglapja: ciklotímia, mazochizmus, melankólia, amely öngyilkosságát is előrevetítik; Amerika felfedezése: antifasiszta értelmiségiekkel való barátsága alapján, valamint preferenciális, választási okokból; társadalom visszautasítása már az amerikai írókkal való megismerkedés során — Melville és Anderson — bekövetkezik, szorongásai fix sémákban jelentkeznek: domb, utca, ablak stb.; a „rekedt hangú” nővel való találkozás; száműzetése Brancalone Calabro-ba: elszigetelődés stb.) Fernandez számos egyéb megfigyelése is jól hasznosítható, bár az említett egyoldalúság néha szinte megmosolyogtató eredményeket hoz. Így szerinte Pavese szentimentális alapkaraktere lehetlenné tette, hogy bármilyen politikai jellegű elkötelezettséget vállaljon. A kommunizmushoz való közeledését családi életre való vágyakozása motíválta stb. Helyes megállapítása viszont, hogy Pavese végeredményben félúton áll az eváziós és az elkötelezett irodalom között.

### III. A KOMPLEX MŰELEMZÉSEK KIINDULÓPONTJA

(rendszerszerűség, ill. strukturális-szemiotikai alapvetés)

Ha az eddigi Pavese-kutatás eredményeit összegezzük, akkor azt kell megállapítanunk, amelyet Venturi idézett könyvében csak veszélyként emleget, hogy tehát Pavese művészetének prizmaszerűsége könnyen torzulásokat eredményezhet az író megítélésében.

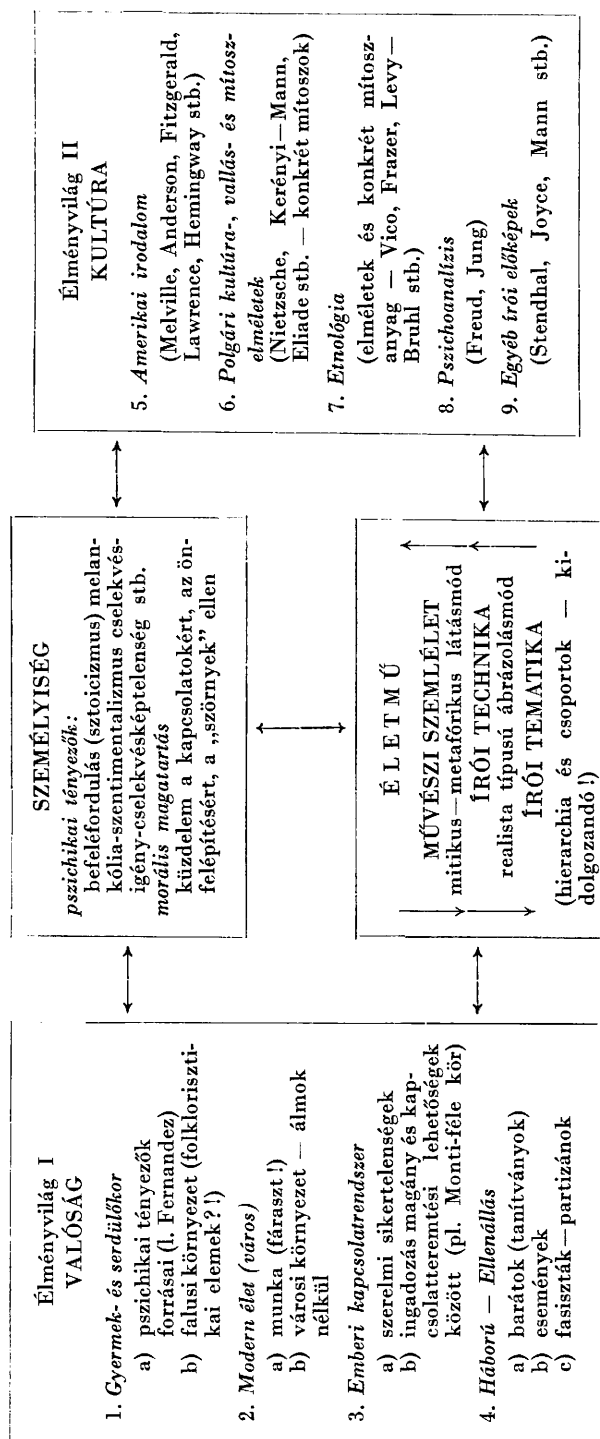
A kritika első és második szakaszaként megnevezett korszak (a negyvenes és ötvenes évek) erős általánosítással négyféle megközelítést eredményezett (neorealista +, dekadens —, megszépítés (morális erőfeszítés, nagy művészt, politikai szándékok) +—, mérlegelés (dekadens vonások, önmagával való küzdelem, „a kor tükrében” = marxista álláspont) — +).

A hagyományos keletű kifejezéssel formálisnak, strukturális-szemiotikainak nevezett újabb kutatások kebelén belül találjuk meg leginkább természetesen azokat a megoldásokat, amelyekben Venturi figyelmeztetését megvalósulni látjuk. Úgy gondolom, sem a metaforizálás, sem a mitizálás, sem a pszichoanalízis, sem az egyes szimbólumok (tematizmus) szerepének eltúlzása nem nyújthat teljesértékű megoldást. Úgy tűnik, szükséges lenne egy olyan objektív kiindulási pont, amelyben az egyes tényezők szerepüknek megfelelően

aug.; *H. H. Chase*: Cesare Pavese and the American Novel, *Studi americani*, 1957, No. 3.; *Nemi D'Agostino*: Pavese e l'America, *Studi americani*, 1956, No. 2., 399—413.; *Pio Fontana*: Il noviziato di Pavese e altri saggi, *Vita e pensiero*, Milano, 1968, 3—72.; *Donald Heiney*: Amerika in Modern Italian Literature, Rutgers University Press, New Brunswick, 1964 (a kifejezetten Pavese-vel foglalkozó részek: 67—69, 84—88, 171—186, 245—248.); *A. Lombardo*: La letteratura americana in Italia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1961.; *Fernanda Pivano*: Influenze della letteratura americana in Italia, in: *America rossa e nera*, Firenze, 1964.; *L. Sommariva*: Scoperta dell'America, *Saggi di umanesimo cristiano*, 1972 vol. VII. 22—30.

<sup>61</sup> *D. Fernandez*: L'échec de Pavese, i. m.

ÉLETMŰ ÉS ÍRÓI SZEMÉLYISÉG ÖSSZEFÜGGÉSE C. PAVESE ESETÉBEN





és egymással megfelelő összhangban lennének jelen. Éppen ezért a következőkben megkíséreljük Pavese forrásainak (intellektuális-műveltségi és valóság-élményeinek), emberi karakterének és művészi ábrázolás-, ill. szemléletmódjának hármasságából egy olyan táblázatot felírni amely a szemléletesség okán, másrészt bizonyos dialektikus összefüggések fényrehozása alapján — úgy tűnik — jelentős segítséget adhat egy esetleges teljesebb Pavese-kép kialakításában.

A táblázat felírása előtt még két fontos megjegyzés. Egyrészt utalnunk kell arra, hogy a műelemzést célbavevő elméletek zöme az alkotások rétegelt-ségét, másrészt a komplex réteg megközelítésének rendkívüli nehézségeit emlegetik, amelyből könnyen kitalálható, hogy az ilyen komplex objektív, rendszerszerű és a strukturális-szemiotika eredményeket figyelembevév konkrét elemzések szinte alig akadnak már a prózairodalom területén. Másik előleg-zésünk, hogy soron következő táblázatunk lényegében induktíve létrejött javaslat (eltekintve most attól, hogy egy igen kiterjedt szakirodalmi terület, másrészt a művek olvasata szolgált kiindulásul), amelyet később Pavese alkotásainak éppen e táblázat szolgáltatta rendezési javaslata, ill. a különféle strukturális szintek szerint végzett elemzései után igazolhatunk vissza, ill. módosíthatunk szükség szerint a kapott konkrét eredmények alapján:

### A táblázatot lásd az előző oldalon.

Első megjegyzésünk mindjárt az, hogy természetesen a táblázatban feltüntetett kategóriák „lényegiek”, bizonyos határon belül növelhetők. (Így például az olvasmányélmények között az általános műveltséget jelentő világ-irodalom és humán szakirodalom is beletartozik. Másrészt máris az első eredmény: a marxista szakirodalomban való jártasság kérdése. Bizonyos utalások szerint úgy tűnik, nem mondhatjuk, hogy Pavese semmilyen marxista szemléletű művet nem olvasott, azonban ismeretanyaga feltehetően szűkös lehetett e területen. Tehát táblázatunkból azonnal kiderül, hogy e „hiány” kapcsán nem ártana bizonyos adatgyűjtést végezni.) Másrészt az egyes kategóriákon belül is mód van az egyes tényezők számát szaporítani (persze mindig szem előtt kell tartani a „lényegesség” kritériumát).

Második megjegyzésünk az, hogy a korábbi rendszerezési kísérletek is beilleszthetők, szükség szerint átértékelhetők e táblázat alapján. Itt említe-

<sup>62</sup> Az irodalmi művek komplex szintjének megragadása, mint végső cél, szinte minden irodalomelméleti munkában alapvető igényként jelentkezik. Úgy tűnik (nincs mód itt bővebb fejtegetésre), hogy a költészet terén sokkal több eredménnyel rendelkezünk e tekintetben, hiszen ha jobban megnézzük, kiderül, hogy a strukturalista-szemiotikai elemzések zöme is a költészetben „élesíti” fegyvertárát (pl. Jakobson vagy akár Lotman!). A műalkotás rétegelttségének fontos kérdése (és ennek kapcsán a komplex szint) éppúgy mint sok más elméleti elképzelés, valószínűleg visszanyomozható az ókorig, most mi hirtelenében csak a következő különféle kiindulási kísérleteket említjük: Roman Ingardennek a fenomenológiából kinőtt rendszerezésére vonatkozóan l. *Vajda György Mihály*: Fenomenologia és irodalomtudomány, in: Irodalomtudomány (Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól), Akadémiai, Budapest, 1970., 275—328.; a legjobb áttekintés (és Ingarden rendszerének a korábban említetténnél világosabb, sajnos azonban nem teljes ismertetése is): *Henryk Markiewicz*: Az irodalomtudomány fő kérdései, Gondolat (Studium 65), Bp., 1968, 51—74. (Az irodalmi mű létmódja és felépítése” című fejezet); szemiotikai szempontú: *J. M. Lotman*: Szöveg, modell, típus, Gondolat, Budapest, 1973, 226—264. (A szövegek strukturális leírásának nehézségei, ill. a művészet a modelláló rendszerek sorában című fejezetek); speciális lélektani szempontú: *Hankiss Elemér*: Az irodalmi kifejezésformák lélektana, Akadémiai (MFF 7.), 1970. 11 lap.; információelméleti, ill. zenei szempontú: *Abraham A. Moles*: Információelmélet és esztétikai élmény, Gondolat, 1973, számos helyen.

ném Guiducci rendszerezési kísérletét,<sup>63</sup> amely Pavese egyes „motívumait” állítja egyfajta korrelációs rendbe:

#### VÁROS

(nő-agresszivitás)	<i>A szép nyár</i> (Torino)
férfi—nő közötti durvaság	<i>Magányos nők között</i> (Torino)
	<i>Az ördög kastélya</i> (Torino)
közlési képtelenség	<i>A tengerpart</i> (Genova)
kicsapongás	<i>A börtön</i>
magányosság	
Tél és éjszaka	
utak	
lámpák	
eső	
dohány	
whisky	
kábítószer	
kötelesség és politikai elkötelezettség,	<i>Zöldelő fa</i> (Fáraszt a munka)
felnőttkor	(Torino)
	<i>Az elvtárs</i> (Torino—Roma)
	<i>Ház a domboldalon</i> (Torino)

#### VIDÉK

föld		domb
(asszony-nemiség)	<i>A te vidékeid</i>	(asszony-édesség)
vegetációs mítoszok	<i>A hold és a máglyák</i>	<i>Három vers F.-hez</i>
		<i>A föld és a halál</i>
		<i>Jön a halál és lezárja szereid</i>
gabona		
nap		
hold		
máglya		
ember-áldozatok		
A babonák és a	<i>Augusztusi szabadság</i>	
vademter birodalma	<i>Leucò</i>	
gyökerek	<i>Az ördög kastélya</i>	
bokrok		
a föld nyílásai		

Ha saját táblázatunkat összevetjük Guiducci tematikus beosztásával, kiderül, hogy az olasz kutató az ÉLETMŰ tematikai csoportján belül alkotja meg rendszerét. A művekből kiemelt motívumok viszont Pavese VALÓSÁG élménye 1—2—3 kategóriáit érintik (város, falu, nő, emberi kapcsolatok), másrészt a KULTÚRA élménycategóriából csak az etnológiai mítoszelemek (7) emelkednek ki. A felsorolt kifejezések-szavak (természetesen szimbolikus természetűek) a művészi szemlélet, egyúttal az írói technika területére tartoznak. Guiducci kísérletének értéke, hogy a mi táblázatunkban üresen maradt ÍRÓI TEMATIKA rubrika kitöltésére ad javaslatot (itt végső soron az élményvilág I—II. vetületével számolhatunk), ugyanakkor azonnal kitűnik, akár e cikkben korábban idézett szerzők alapján is, hogy mind tematikus kategóriái, besorolásai, mind az illusztrációként használt kifejezések esetlegesek.

Ez az egyszeri kísérlet is megmutatja, hogy a „rendszerezés” területén van még bőven tennivaló. Éppen ezért saját táblázatom alapján inkább arra teszek kísérletet, hogy felvillantsam, milyen kategóriák kívánják meg a részletes adatgyűjtést, módszeres feldolgozást, másrészt önmagából a táblázatból milyen tanulságok olvashatók le.

<sup>63</sup> A. Guiducci: Invito alla lettura di Pavese, i. m. 117—118.

A pavesei mítosz-kérdésre vonatkozó szakirodalom áttekintése, ill. az ebben kavargó sokféle és gyakran „megalapozatlan” megállapítás arra figyelmeztet, hogy Pavese „könyvszerű” ismeretanyagának optimális feltérképezése mindenképpen szükségesnek látszik. Ezzel szoros összefüggésben kellene elvégezni a művekben bizonyíthatóan jelenlevő etnológiai, másrészt a klasszikus mítoszokra (a *Dialoghi con Leucò* esetében természetesen viszonylag könnyű helyzetben vagyunk), ill. a pszichoanalízisre utaló elemek összegyűjtését. Még mindig a könyvélmények területén maradván egy másik fontos összefüggést világíthatna meg Hemingway és Pavese kapcsolatainak felderítése. Ez nem csak a „primitív”, a „vadember”, a pavesei „nem-irodalom” kódos kifejezéseit tekintve hozhatna eredményt, de érzésünk szerint a pavesei töredzettség-halmazszerűség élénk rokonságban van Hemingway „kihagyásos technikájával”.<sup>64</sup>

S ha már említettünk bizonyos adatgyűjtést, a legalapvetőbb feladat természetesen a különféle mitikus helyzetek rendszeres összegyűjtése, kategorizálása, hierarchiája, forrásainak megállapítása lenne. Sosem említi a szakirodalom, hogy Pavese gyermekkorából milyen olasz folklorisztikus elemeket hozott, vagy hozhatott magával. Pedig a pavesei ábrázolás olasz tájra „illése”, valószerűsége elsősorban gyermekkori élményei „eredetiségéből” fakadnak. Őnként adódik a lehetőség más folklorisztikus elemeket feldolgozó olasz írókkal pl. Bernarival, Dessivel, Bevilacquaival való összevetésre. Ugyanakkor e téma annál inkább döntő, hiszen más európai kísérletek esetén — pl. Jean Giono — a mitizálás során egy sosem létezett falu, vidék képe alakul ki.<sup>65</sup> Ez nemcsak az írói tematika egyszer s mindenkorra megnyugtató sorozatát adná, de a központi kérdés, a mitizmus-metaforizálás megközelítésének is bázisa lehetne. (Egyébként, hogy Pavese szimbólumrendszere hierarchikus rendszer, arra Guiducci ismertetett rendszerezésén kívül maga az író is utal, amikor hangsúlyozza, hogy a mítosz nem egy mondat, kép, vagy kifejezés!)

Rendkívül hiányosnak tűnik az eddigi Pavese-kutatásban az író oly jellegzetes személyiségeinek, karakterformálásának felderítése. E vonatkozásban nemcsak olyan meglepő eredmények születhetnek, minthogy pl. a pavesei kelléktárban gyakorlatilag hiányzik az apa (ez valóban biografizmus is — Pavese hatéves korában elvesztette édesapját — de a mitikus öröklét megvalósításával is kapcsolatban áll, hiszen a szereplők zömének, különösen a narrátorszerepű vagy központi alakoknak nincs gyermekük sem, vagyis nem lehet tudni honnan jönnek és hová mennek), de olyan érdekes meglepetések is például, minthogy a „hiányszerkesztés” betör az alakok megformálásába. Talán egyetlen példát: *Az ördög kastályában* a gazdag Poli a regény végéig nem áll össze egységes alakká (hiszen élete háttéréből csak azokra a motívumokra derül fény, amely e könyv végeredményben helyenként kifejezetten

<sup>64</sup> *Sükösd Mihály* Hemingway „Az orvos és a felesége” című novella elemzésekor „elhallgatás-technikáról” beszél... „Hemingway párbeszédeiben — itt is, másutt is — a párbeszédelők sohasem mondják ki azt, ami kimondásra vár. Csak kerülgetik, célozzák, sejtetik...” Hemingway világa, Európa, Bp., 1969. 70.

<sup>65</sup> *Mészáros Vilma* írja (A mai francia regény, Gondolat, Bp., 1966. 129.): „Milyen világot festenek Giono regényei? Semmiképpen nem a francia falut... Giono mesterséges környezeteket teremt, a valóságban is elképzelhető szélsőséges helyzetet, melyben emberek küzdenek a természettel, mint például a *Sarjában*; máskor furcsa álomvilágot: törvényt, szabályt nem ismerő, szolgának, asszonynak, állatnak egyaránt parancsoló, vad hegyilakó gazdákat, folyóval összenőtt, természet-embert, városból erdőre menekülő, félig varázsló, félig filozófus púpós bölcset (*Zeng a világ*).”

drámai atmoszférájába mindenképpen belekívánczozik, pl. „gyermekkori elnevelése”, de már városi élete elérhetetlen köddé változik előttünk). Hasonlóan elnagyolt a két nő szereplő (Rosalba, Poli öngyilkossá váló szeretője és felesége Gabriella, aki egy időre Oreste szeretője lesz). Ugyanakkor a három diákiú ábrázolásában már az érett Pavese különös és mindenképpen a pszichoanalízis hatását mutató módszere jelentkezik. Ugyanis a három fiatalba mintegy önmagát jósztja szét, pontosabban (hiszen ilyen megfogalmazással kétségbe vonnánk Pavese ábrázolóművészetének erejét) a három szereplő mindegyikének ad valamit saját magából. A kutatók közül sokan Nuto-val (az író szülőfalujában élő asztalossal) azonosítják a paraszti élethez legközelebb álló Orestét. Úgy gondolom azonban Oreste megkísértése (Gabriellával való kapcsolat), ill. a városban tanulás-csatangolás motívumai magára Pavese-re is utalnak. Pavese e „tudathasadásosnak” nevezhető megoldása egyébként hasonlóan bonyolult formában jelenik meg a *La luna e i falò*-ban.

A pavesei jellemformálás két fontos kérdést vet fel, amely szoros kapcsolatban áll egymással. A személyiség kihagyásossága lényegében a valóságosság síkján az egyes alapvető jellemvonások „megjelenítésének” eltűnése, illetve a szimbolikusság szintjén a metafizikus természetű pszichikai-érzelmi-szemléleti jellegzetességek felnagyítása formájában megy végbe. Ez a folyamat gyökereiben Pavese-nak a modern városi életben szerzett benyomásaival áll kapcsolatban. Ne feledjük, éppen ő az, aki a napi munka monotonijáról beszél, amelyből hiányzik a „szép” a „nagyszerű”, a „megrendült” pillanat varázsa. A modern élet elszemélytelenedésével szembeállított pavesei személyformálás másik „háttérforrása” feltétlenül az, amire a már idézett Ferretti utalt. Pavese ugyanis ezzel reagál a valóságra a hidegháború, ill. a személyi kultusz éveiben, az ötvenes évek kríziseinek előszelét megérezve a háború utáni olasz évek atmoszférájában. Jól tudjuk, a felszabadulás napjaiban érzett lelkesedés helyébe Olaszországban fokozatosan a kiábrándulás lépett — különösen értelmiségi körökben. Nyilvánvaló, hogy Pavese társadalmi mondanivalója a mitizálás szemüvegén át történik. Ez abból fakad, hogy Pavese a valóságban rejlő ellentmondásokat nem tudja feloldani, érzékeltetnie viszont görcsösen moralista alapállásból következően „szükség-szerű”. E gondolat jegyében egyébként mindenképpen érdemes lenne az eddiginél jóval mélyebb elemzés alá vetni az író alakjait, mivel úgy tűnik, azokban sok esetben közvetlenebb társadalomkritikára lelhetünk, mint művei atmoszférájában, kicsengésében, az egyes cselekménymozzanatokban.

Lényegében a legutolsó, de talán a leglényegesebb kérdés Pavese művészetében a valóság tükrözésének „mikéntje”. Lényeges kérdés ez, mert — akarjuk, nem akarjuk — Pavese az ismeretelmélet vonatkozásában egy speciális művészeti fikció, a mitizmus-metaforizálás szemüvegén keresztül való-sítja meg „történeteit”. Persze ezt önmagában még nem értékelhetjük negatív-nak, annál inkább e mítizmusból következő statikusságot, „örök körfor-gást” stb. Ugyanakkor ismét hangsúlyoznunk kell, mennyire fontos lenne a pavesei mítoszanyag teljes rendszerezése, hiszen pl. az etnológiai mítoszokkal — általában — a közösségalkotás, a „szerves közösség” is együtt jár. (Kelemen a legmisztikusabbnak hitt *Dialoghi con Leuco*-ban marxista inspirációjú társadalombírálatra lel.)<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Kelemen J. i. m. 50.

A valóságtükrözés megvalósulásának módszere-rendszere — úgy tűnik — leginkább a szemiotika segítségével történhet meg. Úgy gondoljuk, tanulmányunk egésze, de második és harmadik része különösképpen azt a lehetőséget kutatja, miképpen fejthetők meg Pavese életműve kapcsán a művészi jelezési folyamatoknak az íróra jellemző speciális módjai. Témánkból következően elsősorban a szemantika, illetve a szintaktika területére vonatkozó „előkészítéseket” végeztük el, már ha az utóbbi alatt elsősorban rendszeriséget értünk. És mégha nem is éltünk túl gyakran e tudományág „bevett” terminus technikaival. (Az általunk célbavett életmű rendszeres szemiotikai elemzésére természetesen csak az előbbieken felsorolt feldolgozási munkákat követően kerülhet sor.)

Befejezésül azonban egy gondolatot még megkockáztatnánk. Ez pedig az, hogy pusztán csak a pavesei személyiség és életmű összefüggésére javasolt rendszerből is leolvashatók olyan „szemiotikai típusú” összefüggések, amelyek ideológiai síkon is megfontolandók, hiszen ha igaz az (minden kutató önkényesen, gátlás nélkül odateszi ezt az egyenlőségjelet), hogy például Pavese gyermekkori élményeinek „dombja” = az alkotások „dombja” általában: a vidéket, konkrétan a magányos séták helyét, sőt szexuális értelemben: női mellet jelentő értelmével, akkor ez a jelzési folyamat vagy más szóval: a kommunikációelméleti modell értelmében azt is jelenti, hogy Pavese különféle szimbólumokkal felruházott „dombja” egyúttal = a gyermekkori élményvilág természetes dombjával, csak menetközben új ízt, esztétikai értelmet kapott. A természetes (jelnélküli) állapothból az írói jelezés kellékévé emelkedett. De ha ez a gondolatsorunk igaz, akkor a művelet ugyanígy az író minden „pozitív” élményelemével elvégezhető (nemcsak a negatívval, amelynek túlsúlyozása a Pavese-kutatás legsúlyosabb torzítása). Sőt valamivel bonyolultabb módon a pavesei személyiségek jellemvonásaival, morális vívódásaival, a jellemvonások által szimbólizált társadalmi vetületek „mögöttesével” is megtehető.

Pavese — úgy hiszem — nem azok közül a pusztulásra ítélt szerzők közül való, akiket csak a kritikusok-irodalomtörténészek elemeznek nagy kedvvel. Azonban Guiducci már idézett véleményét is osztanunk kell, a Pavese-titok még nem megoldott. Alkotásairól már igen sokat tudunk, azonban befejezésül és mintegy ösztönzésképpen is azt mondhatjuk: az életmű fejlődésének, összefüggéseinek megragadásában, Pavese ábrázolásmódja és gondolatvilága ideológiai megítélésében csak a módszeresebb, rendszerszerűbb (az adott életmű ezt a megközelítési módot kívánja meg) vizsgálatok alapján kaphatunk az eddigieknél megbízhatóbb eredményeket.

# Élmény, szándék és forma

(Arnold Wesker dramaturgiája)

PÁLFY ISTVÁN

Az ötvenes években fellépő új angol drámaíró nemzedék színházművészeti forradalma, amely már kezdetben is igen változatos képet mutatott színben, tartalomban, formában és (nem utolsósorban) művészi színvonal tekintetében, igen rövid idő alatt két markánsan megkülönböztethető sarkpont — John Osborne és Arnold Wesker körül polarizálódott, minthogy a színházi forradalom oldalhajtásaként született angol „abszurd színház” (Pinter és követői) mind társadalmi jelentőség, mind művészi eredmény tekintetében elmaradt az Osborne névvel fémjelzett tábortól, az angol társadalmi valóság pszichológiai és morális vonatkozásait feltáró drámaíróktól (Michael Hastings, Henry Livings, Alun Owen stb.), csakúgy, mint az Arnold Wesker művészi és társadalmi programja értelmében a munkásosztály politikai harcához közvetlenebbül kapcsolódó, a társadalom jelenségeit, összefüggéseit tudatosan vizsgáló írócsoport (Bernard Kops, Peter Terson, David Storey stb.) tagjaitól. A mozgalom két kiemelkedő alakja közötti különbségeket sokan és sokoldalúan vizsgálták már — L. Kitchin<sup>1</sup> az angol drámai hagyományokhoz, Kenneth Tynan<sup>2</sup> a munkásosztályhoz való viszonyuk különböző voltát, John Russell Brown<sup>3</sup> a drámai nyelv- és képvilágbeli sajátosságait elemezte —, de a két alkotó egyéni és társadalmi élményeinek, s azok drámai interpretálásának különböző volta mind ez ideig nem nyert kellő megvilágítást, márpedig épp Wesker esetében az életpálya során felhalmozódott élmények, az írói szándék szűrőjén áthatolva, egyedülálló drámai formát hoznak létre.

## I.

Míg Osborne, az ötvenes évek „dühös ifja” pályája ívéen egyre inkább a „befutott drámaíró” rangjára emelkedett, addig Wesker kudarcélményeket mondhatott magáénak. Értékelésénél, alkotóművészetének elemzésénél épp azt a körülményt kell figyelembe vennünk, hogy sem mint drámaírónak, sem mint közéleti személyiségnek nem voltak sikerei. Drámái — az egy, *A királynő katonái* (Chips With Everything, 1962.) kivételével — csak igen rövid ideig tudtak műsoron maradni, a munkásosztály kulturális felemelkedését szolgáló Centre 42 létrehozásában és irányításában kifejtett társadalmi, politikai tevékenysége — az intézmény rövid virágzása után — kudarcra végződött.

<sup>1</sup> Vö. L. Kitchin: *Drama in the Sixties. Form and Interpretation*. London, 1966.

<sup>2</sup> Vö. K. Tynan: *Tynan on Theatre*. Penguin Books, 1964.

<sup>3</sup> Vö. John Russell Brown: *Theatre Language*. London, 1972.

E kudarcélmények nem egyszerű személyes, hanem alapvetően társadalmi jellegű élmények voltak, mert tudatosan társadalmi motiváltságú írói és kulturális vállalkozásait a környező, ellenséges társadalom fojtotta meg. Mindezek az élmények Wesker tudatában életpályájának személyes élményeivel találkozva létrehozták azt a sajátos írói tartást, amely nemcsak az őt körülvevő társadalommal, hanem saját hőseivel szembeni kritikus viszonyában valósult meg, s amely művészetének az új angol drámairodalom krónikájában a legsajátosabb helyet biztosítja. Ebben az írói tartásban a korral, az ellenséges társadalmi környezettel (sőt olykor saját harcostársaival is) harcoló, meg nem értett hős rejtezik, az Osborne-étől mindenképpen eltérő alkatú íróegyéniesség.

Az East End-i zsidó proletárcsaládból származó Wesker az Osborne-énál is nehezebb, kanyargósabb úton jutott el a modern angol drámairodalom csúcsaira: a hackney-i és a stepney-i elemi iskola, sem az Upton House Central School nem nyújtotta azt a bizonyos „értelmiségi alpműveltséget”, amit akár Osborne, akár Kingsley Amis magáénak mondhatott; a színpaddal való első találkozásai is csak amatőr színjátszócsoporthoz tartoztak végzett tevékenység keretében történtek (1945-ben, majd a Royal Air Force-nál teljesített szolgálati ideje alatt), s ezután hosszú évek múltak el, amíg szinte gorkiji életpályát végigjárva, párizsi szakácskodása anyagi eredményeként egy féléves tanfolyamot végezhetett a London School of Film Technique-ben. A filmhez e tanfolyam nem juttatta el, de közeli kapcsolatba került az iskolánál működő Lindsay Andersonnal, aki végül is színpadra juttatta *Tyúklevest gerstivel* (Chicken Soup With Barley, 1958.) című drámáját.

Röviddel a bemutató után látott napvilágot *Let Battle Commence!* (Kezdődjön a harc) című írása az *Encore*-ban.<sup>4</sup> A cikk már címével is jelezte, hogy az ifjú drámaíró kidolgozott kulturális és esztétikai elvekkel készül a Royal Court-i áttörés révén létrejött új, társadalmi hivatású, népi színház továbbfejlesztésére. A cikkben kifejtett program tulajdonképpen a Centre 42 programjának tekinthető: nyíltan hangoztatta, hogy a dráma és a színház nemcsak elvont értelemben véve fegyver, polgárijesztő léghuska, hanem konkrét eszköze a társadalom átalakításának. Ars poeticáját így fogalmazta meg:

„Úgy akarok az emberekről írni, hogy észrevegyék életüknek azt az oldalát is, amelyet eddig még nem ismertek; abban a lelkesedésben akarom őket részessé tenni, amelyet én érzek az élet iránt. Tanítani akarom őket. Drámáimat nem azoknak írom, akik számára a dráma legális kifejezési forma, hanem mindenkinek, azoknak is, akik talán még soha nem ejtették ki szájukon azt a szót, hogy »kifejezési forma«.”<sup>5</sup>

Wesker már pályakezdésekor tudatában volt annak, hogy az osztályszínház nem adhat keretet célkitűzéseinek:

„Költeményeinket, drámáinkat, filmjeinket hónunk alá kell vennünk, ki kell mennünk a közönség közé, szinte a nyakukba kell varrnunk magunkat. Persze, jó lenne, ha mindez nem lenne szükséges, de tudomásul kell vennünk, hogy ma ez így van.”<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Encore*, 1958. november; 18–24.

<sup>5</sup> I. m. 19.

<sup>6</sup> I. m. 22.

Ebből a megfontolásból fejlesztette ki Wesker az alkotóművészek és a munkásközönség egymásra találását szolgáló kultúrház-hálózat tervét, amelyet a Daily Mirror segítségével népszerűsített, s ugyanebből a felismerésből dolgozta ki azt, a brit kultúra történetében egyedülálló elméletét,<sup>7</sup> amelynek lényege, hogy az alkotóművésznak nemcsak műveivel, hanem közvetlen politikai aktivitásával is szolgálnia kell a társadalmi haladás ügyét.

1960-ban fogalmazta meg először Wesker az új típusú kulturális, művészeti és színházi központ létrehozására irányuló követelését az angol diák-színjátósok oxfordi fesztiválján tartott előadásában.<sup>8</sup> Felszólította a Munkáspártot és a TUC-t, hogy az osztályszínházat, s mindazokat a kulturális intézményeket, amelyeket a burzsoázia kisajátított, a népi színházművészet és a népi kultúra otthonává változtassák oly módon, hogy egyes színházakat (elsősorban a Nemzeti Színházat) vonjanak a szakszervezetek irányítása alá. A Film- és Televíziótechnikusok szakszervezete magáévá is tette Wesker elgondolásait, s az alábbiakat terjesztette 42. napirendi pontként a TUC 1960. évi kongresszusa elé:

„A Kongresszus elismeri a művészeteknek a közösség életében betöltött jelentős szerepét, különösen napjainkban, amikor a szakszervezetek többsége rövidebb munkaidőt, így több szabad időt biztosít tagjainak. A Kongresszus megállapítja, hogy a szakszervezetek vezetősége ezidáig igen kis mértékben vette ki részét a színház, a film, a zene, az irodalom és más művészi kifejezési formák támogatásában, holott ezek felbecsülhetetlen szerepet játszanak elvi célkitűzéseik megvalósításában. A Kongresszus úgy dönt, hogy e téren jóval többet kell tenni, s javaslatot tesz a Szakszervezetek Tanácsának arra vonatkozóan, hogy a jövőben hathatós intézkedéseket foganatosítson a szakszervezetek kulturális tevékenységének fokozására.”<sup>9</sup>

A javaslatot, bár a TUC vezetősége nem ajánlotta elfogadásra, a Kongresszus egyhangúlag megszavazta, s ezzel megnyílt az elvi és gyakorlati lehetősége a Wesker által körvonalazott népi kultúrközpont és azon belül a népi színház létrehozásának.

A Centre 42 (a számmegjelölés a 42. napirendi pontra utal) körvonalai ezt követően Wesker, Doris Lessing, Bernard Kops és mások megbeszélései során bontakoztak ki, s gyors megvalósulásukat az a körülmény segítette elő, hogy Wellingborough városának szakszervezeti vezetői egy öntevékeny művészeti fesztivál létrehozásában kérték az írócsoport segítségét. Ez az 1961-es wellingborough-i fesztivál nyitotta meg azt a sorozatot (Leicester, Nottingham, Birmingham, Bristol, Hayes, Southall), amelynek keretében — ha nem is mindig következetesen — megvalósult a népi színház alkotóinak és a munkáosztálynak a találkozása. Az első wellingborough-i fesztivál célkitűzése — Wesker megfogalmazásában — az volt, hogy „a munkások figyelmét ráirányítsa arra az összefüggésre, ami egy festmény és egy bérsztrájk, egy dráma és a gyárban töltött napok, egy Beethoven szimfónia és a mindennapi életaktusok között van”.<sup>10</sup> Ezt a célkitűzést szolgálták a politikai fórumok keretében tar-

<sup>7</sup> Vö. *Art Is Not Enough*. Twentieth Century, 1961. február; 190—194.

<sup>8</sup> A. Wesker: *Fears of Fragmentation*. London, 1970. 23—29.

<sup>9</sup> I. m. 11.

<sup>10</sup> I. m. 24.



tott viták és megbeszélések, valamint az egyes bemutatók. Bernard Kops *Enter Sally Gold*-ja (Lépj be, Sally Gold), Wesker, Wilfried Josephs és David Lee dokumentum jellegű kantátája és Millard Lampell-Earl Robinson *The Lonesome Train* (A magányos vonat) című népi balladája szerepelt a wellingborough-i fesztivál műsorán.

Ennek a művészi sikerekben gazdag fesztiválnak a szervezése közben alakult ki a Centre 42, amelynek hamarosan állandó székhelyre is szüksége lett: az időközben ügyvezető igazgatóvá választott Wesker kezdeményezésére a Centre 42 direktóriuma a Camden Town-i (London egyik munkáskerülete) Roundhouse-t, az egykori mozdonyremízt vásárolta meg e célra, s 1964-ben Wesker felkérte René Alliot, az ismert díszlettervezőt (aki Roger Planchonnal korábban Lyonban már tervezett hasonló kultúrkombinátot) a Roundhouse átépítésére. Wesker elképzeléseit az Allióhoz intézett leveleiből ismerjük: mindenekelőtt figyelemre méltó ez elképzelésekben az, hogy Wesker a népi színházművészet és kultúra e centrumát elsősorban a környék munkáslakosságával való kapcsolatra alapította, s a részletek kidolgozásában is arra törekedett, hogy a kulturális központ minden módon a munkásközönség és a művészek egymásra találását segítse elő. Nem szükséges részleteznünk a Centre 42-nek a Roundhouse-központ létrehozása utáni tevékenységét,<sup>11</sup> elég ha arra utalunk, hogy a központ létrehozása a népi kultúra angliai frontáttörésének első, igazán jelentős lépése volt, s az intézmény — Wesker szavaival — „a munkásosztály kulturális felemelkedéséért vívott harc főhadiszállása” lett.<sup>12</sup>

Közben azonban korábbi útítársak, köztük olyan drámaírók, mint Osborne, Arden, Pinter, Bolt, hátat fordítottak a burzsoá sajtó által többször is diszkreditált Centre-nek. Elvi nézeteltérések támadtak a direktoriumon belül is. Wesker mindinkább elszigetelődött, s hamarosan kiviláglott esztétikájának és ideológiájának alapvető tisztázatlansága is, amely tulajdonképpen a kezdet kezdetétől fogva benne rejtőzött a művészet és a munkásosztály, valamint a munkás és osztálya közötti viszonyról alkotott nézeteiben. Wesker tulajdonképpen nem mint társadalmi osztályt tekintette az angol munkásságot; a munkásban a társadalom egy atomját látta. Már a *Let Battle Commence!* című cikkében is úgy beszélt ama „bizonyos Mr Smith”-ről, mint akinek társadalmi és kulturális helyzetét nem a munkásosztályhoz való tartozása határozza meg, hanem osztálytól független, egyéni ízlése, egyéni igénye, szándéka, egyéni vágyai. Azt is kétségbe vonta, hogy a munkásosztálynak külön művészete, külön kultúrája van,<sup>13</sup> ezzel épp az angol munkásosztály múltjának művészi értékeiről mondott le. Ugyanakkor a művészet jelentőségének túlértékelésével a kulturális felszabadítást a munkásosztály társadalmi, politikai felszabadítása elé helyezte, figyelmen kívül hagyva azt a fontosságában felbecsülhetetlen marxi tanítást, hogy a kapitalizmusban a szocialista művészetnek és kultúrának csak egyes elemei hozhatók létre, s hogy a szocialista kultúra csakis a politikai forradalom útján valósítható meg. Ideológiájának ellentmondásos-

<sup>11</sup> Az angol és német sajtóban számos hosszabb-rövidebb cikk, tanulmány jelent meg a hatvanas években a Centre 42 tevékenységéről; pl. Clive Barker (Barker tagja volt a Centre 42 direktóriumának, 1961–62-ben az intézmény szervezőtitkára volt): *Die Gruppe 42 in England*. Sonntag, 1964. dec. 12.; Frank Stanley: *Centre 42. Marxism Today*, 1963. július, 77–80.; David Craig: *Centre 42 and the „Movement”*. *Marxism Today*, 1963. június, 186–188.

<sup>12</sup> *Fears of Fragmentation*. 42.

<sup>13</sup> I. m. 61.

sága — már korábban említett kritikus írói tartása következtében — kevésbé jellemzi drámaírói művészetét, de annál jelentősebb mértékben mutatkozott meg a Centre 42 tevékenységében, s egyre inkább osztotta meg az intézmény aktivistáinak sorait.

A Centre 42 kudarcát végső soron mégsem vezetőinek tisztázatlan ideológiai platformja, mint inkább az a körülmény okozta, hogy az intézmény létrejötte után nem kapta meg azt az anyagi és erkölcsi támogatást, amit a TUC és a Munkáspárt kilátásba helyezett. 1967-ben, a Centre fokozatosan romló anyagi helyzetének következtében egy új Centre 42 Bizottság létrehozása vált szükségessé. A bizottság úgy akarta rentábilissá tenni a deficites Roundhouse-vállalkozást, hogy — a west-endi színházi vállalkozásokhoz hasonlóan — meghatározott „show”-kra különböző managereknek adták ki az épületet. Így a Roundhouse maga is olyan üzletszerű intézménnyé lett, mint azok a polgári osztályszínházak, melyeknek egyeduralkodó ellen Wesker és elvararatai küzdöttek. Ilyen körülmények között Wesker számára nem maradt más megoldás, mint hogy 1970. október 24-én a Centre 42 felszámolására tegyen javaslatot a vezetőségnek.

## II.

A Centre 42 létrehozása és irányítása során, tehát aktív politikai tevékenységgel kapcsolatban szerzett társadalmi élmények, valamint egyéni, életrajzi adatokban rögzíthető személyes élmények szublimálódnak drámai anyaggá Wesker életművében: a *Trilógiában* egy munkáscsalád — életrajzilag nyomozhatóan saját családja<sup>14</sup> — útkeresését, a szocializmushoz való viszonyának alakulását, *A konyhában* (The Kitchen, 1956) az egyén (ismét életrajzilag rögzíthetően: önmaga) és a környező társadalom viszonyának ellentmondásait, *A királynő katonáiban* a forradalmár egyéniség és az Establishment összeecsapását, *Their Very Own and Golden City* (Saját aranyvárosuk, 1965) című drámájában a népet szolgálni akaró művész alkotóvágyának és a kapitalista környezetnek a konfliktusát, a *The Four Seasons*-ben (A négy évszak, 1965) a közéleti küzdőtérrel való visszahúzóódás, a kudarc kábulatában töltött időszak lírai prezentálását, a *The Friends*-ben (Barátok, 1969) az újra tenni akaró, a múlt kudarcában csak példát látó ember újraszületésének szépségét és kínjait látjuk Wesker színpadán.

Wesker többször is kinyilvánította, hogy drámai túlnyomó részben önéletrajzi anyagon alapulnak,<sup>15</sup> s hasonlóan többször hangot adott annak, hogy művészsége mindazoknak az élményeknek továbbfejlesztése, amelyeket konkrét társadalmi és politikai tevékenysége során raktározott el önmagában.<sup>16</sup> Nem hagyható figyelmen kívül az a körülmény, hogy Weskernél az élményanyag drámává lényegítése tudatos tevékenység, tanítani akarásával áll szoros kapcsolatban, más összefüggésben azzal, hogy művészetét tudatosan a népi szín-

<sup>14</sup> Egy interjú során arra a kérdésre, hogy „mennyiben hasonlítanak szülei a *Trilógia* Sarah Kahnjára és Harry Kahnra”, Wesker ezt válaszolta: „Majdnem teljesen. Amennyire az lehetséges, teljes inkarnációk. És ugyanígy van ez a többi jellemmel is...” R. Hayman: *Arnold Wesker*. Heineman, London, 1970. 2.

<sup>15</sup> I. m. 3—4. l.

<sup>16</sup> *His Very Own and Golden City*. An Interview with Arnold Wesker by Simon Trussler, Tulane Drama Review, 1966. 2. 192.

ház szolgálatába kívánja állítani, amelynek alapvető hivatása az igazság teljes feltárása:

„A kapitalista társadalomnak az a célja, hogy minket a tudatlanság állapotában tartson. Mert amikor tudatlanok, érzéketlenek vagyunk, akkor ártalmatlan tömeget képezünk, de mihelyt megmozdul szellemünk, azonnal kérdezősködni fogunk a világról, amelyben élünk. Ezt teszi a művészet: arra készíti, hogy kérdéseket tegyünk fel önmagunknak önmagunkról, életünkéről. Meggyőződésem, hogy a művészet az az eszköz, amellyel le lehet rombolni a minket körülzáró, félelmet gerjesztő, életünket gúzsba kötő mítoszok falait — és ha egyszer ezek a falak leomlanak, akkor valóban emberek lehetünk” — írta.<sup>17</sup>

Az élményanyag közvetlen és társadalmilag hiteles volta, az igazság megismertetését célzó tudatos, tanítani akaró művészi tevékenység eleve kizárja a hagyományos „jól megcsinált színműtől” örökölt szerkezetet, és az epikus áradású jelenettechnikára alapuló diszkurzív drámaépítést determinálja. Wesker első drámai alkotása, *A konyha*<sup>18</sup> egyrészt a századforduló realistáinál, másrészt a „dühös nemzedék” más képviselőinél, elsősorban Osborne-nál is fellelhető személyes és egyben társadalmi rádöbbenés élményből táplálkozik, de az Osborne-nal való összevetésnél szembevetendő különbséget látunk a rádöbbenés élmény drámai megfogalmazásában: Osborne-nál a rádöbbenő Én (az önportré) a dráma központi alakja, Weskernél már az első műben szerényen félreáll a konkrét — mondhatnánk: fizikai értelemben vett önarckép (Paul), s az alkotó szellemi tükörképe, Peter lesz a rádöbbenő hős, a központi figura. Maga a rádöbbenés-élmény: az egyén és a környező társadalom közötti valós viszonyoknak és az utóbbi determináló erejének felismerése. Wesker ezt a felismerést — a művészet, a dráma hivatásáról alkotott felfogásának megfelelően — egy mindenkori által jól felismerhető mikrokozmoszba, a Tivoli étterem konyhájába helyezi, azaz egy ugyanolyan zárt, megbonthatatlanul tűnő világba, mint amilyen az embert körülvevő kapitalista társadalom. A minuciózus pontosságú helymeghatározás, a mikrokozmosz felismerhető és azonosítható volta alapvetően fontos Wesker dramaturgiájában, mert művészetének didaktikus célkitűzéseit csakis ennek a felismerhető közegnek a közbeiktatásával tudja megvalósítani. Ennek a mikrokozmosznak is, csakúgy mint az egész kapitalista társadalomnak, a bér munka a meghatározója, s minden, ami a drámában történik, a munkafolyamat sajátosságaihoz fakad. Épp ezért Wesker első drámai kísérletének jelentősége és újszerűsége nem abban áll, hogy munkát és munkafolyamatokat ábrázol a színpadon, hanem abban, hogy színpadi alakjainak egymáshoz való viszonyát, konfliktusaikat, a dráma főbb csomó-

<sup>17</sup> *Fears of Fragmentation*, 38.

<sup>18</sup> A dráma első, rövidebb változata 1956-ban keletkezett. Wesker az Observer drámapályázatára küldte be a művet, amelyet azonban — mint nem egész estét betöltő drámát — a bírálóbizottság visszautasított; 1959. szeptember 13-án, tehát a *Tyúklevés gerslivel* 1958. július 7-i coventry-i bemutatója után, került színre a Royal Court Theatre-ben ún. díszlet nélküli matiné-előadás keretében. Teljes változata a filmváltozattal egyidőben, 1961-ben jelent meg.

pontjait a munkafolyamatnak és az egyéni érzelmek megnyilatkozásainak találkozási pontjaiba helyezi és a végső megoldást a munkafolyamat és az egyéni érzelmek közötti feszültség csúcspontján mint a munkafolyamat végső eredményét adja meg. Gondoljunk Peternek, a német szakácsnak drámazáró tetteire, amikor is szétvágja a gázvezetéket, megbénítva ezzel a konyha — a társadalom — működését. Miért következik be ez a tett? Azért, mert a munkafolyamat és a Petert érő érzelmi impulzusok (Monique elutasító magatartása, a konyhafőnök fenyegetései, Violettel való összetűzése) szakaszos érintkezésének logikus következménye csakis valamilyen robbanásszerű cselekedet lehet.

A konvencionális drámaszerkesztés természetesen nem lehet alkalmas az érzelmi — és a munkafolyamat színpadi ábrázolására. Wesker el is hagyja a szokványos expozíciót, pontosabban: a közjátékra hagyja a jellemek belső, pszichológiai bemutatását. A közjátékban, a délutáni munkaszünet idején a szereplők álmaik, vágyaik elmondásával újra tárulkoznak a néző előtt, s az itt elrejtett jellem-bemutatás finom líraisága éles ellentétet képez a két felvonás feszült légkörével szemben, s tartalmilag újra motiválja a csomópontok közé határolt eseményeket. A *konyha* csomópontjai — közülük néhányat már fentebb említettünk — tulajdonképpen apró jeleneteket zárnak le: az első felvonásban ilyen jelenetegyégeket képeznek a szakácsok és a pincérek szóváltásai, s Mr. Marango első ellenőrző körútjával lezárul ez a viszonylag nyugodtabb szakasz. Peter és Monique kettőse ad újabb csomópontot, s itt kezd nyilvánvalóvá lenni a konyhában jelenlevő feszültség. Egy újabb csomópont, Paul és Gaston jelenete, fokozza a feszültséget, amit aztán egy munkafolyamati csomópont — az ebéidő alatti csúcsforgalom — maximálissá növel. A második rész csomópontjai egyre feszültebb jelenetegyégeket kötnek össze, míg végül eljutunk — amint azt láttuk — Peter kitöréséhez.

A Wesker által alkalmazott drámaszerkezet tulajdonképpen a jelenet-technikára alapul, de — minthogy a konyha-mikrokozmosz zárt volta, a mikrokozmoszban élők egymáshoz kötöttsége szorosan összefogja a jelenet-egyégeket — Wesker nem választhatja el a jelenetegyégeket térben és időben egymástól, ahogy azt pl. Brecht epikus szövéssű drámáiban láthatjuk, hanem csomópontok közé rögzített jeleneteit zárt színpadi keretben kell tartania. Később — *A királynő katonáiban* és a *Their Very Own and Golden City*-ben — látni fogjuk, hogy a komplexebb élmény, a társadalmilag tudatosabb tartalom és a fokozatosan előtérbe lépő írói önportré lehetetlenné teszi ennek a részben hagyományos kereteken belül maradó jelenettechnikának az alkalmazását; de a korai Wesker-drámákban, *A konyha* mellett a *Trilógia* egymást követő darabjaiban, ahol a tartalom még nem több, mint egyszerű érzéseknek és rádöbbenés élményeknek drámai formabantörtető, didaktikus motiváltságú közlése, ott ez a csomópontos jelenettechnika az uralkodó.

A *Trilógia* egyedülálló drámai vállalkozás az angol irodalom történetében: a Kahn család históriája, tagjainak és barátainak egyes esetekben pozitív, más esetekben negatív fejlődésének krónikája az angol munkásmozgalom történetének kerek harminc esztendejét fogja át. A ciklus első részében, a *Tyúklevés gerslivel* c. drámában — ahol 1936-tól 1956-ig hömpölyög a cselekmény — kitűnően követhetjük nyomon a csomópontok köré csoportosított élményekből szerkesztett mű technikai sajátosságait. A csomópontokat — ahogy azt már a kezdőpont (1936. október 4-e, a kelet-londoni proletariátus nagy antifasiszta megmozdulásának napja) és a végpont (1956. novembere, a magyarországi ellenforradalom utáni napok) is mutatja — az angol munkás-

osztály szempontjából döntő jelentőségű nemzeti és világméretű politikai események jelentik.<sup>19</sup> Már ez mutatja, hogy a *Tyúklevés gerslivel* nem egyszerűen a burzsoá családi drámák utánczata, hanem olyan mű, amelyben a jellemek alakulásának, pozitív vagy negatív fejlődésének motiváló tényezőiként nemzeti és nemzetközi események állnak a háttérben, s ahol az egyéni sorsok alakulása ezekkel az eseményekkel áll szoros kapcsolatban.

A *Tyúklevés gerslivel* ugyanakkor kifejezetten önvallomás is, az író énjének — nem az Osborne-drámákban látható, mindenekfelett domináló központi figuraként, hanem a közösség tagjaként való bemutatása. A dráma Ronnie-ja az író maga (a név, Ronald is jelzi az azonosságot, mint az Arnold név anagrammája), így a csomópontok összekötődnek azokkal a személyes élményekkel, amelyek egy-egy történelmi dátumhoz mint egyéni emlékképei kapcsolódnak, s amelyek a dráma szubjektív, érzelmi szféráját teremtik meg.

Életrajzilag hiteles a környezet, hitelesek a szülők, a rokonok, a barátok, a harcostársak, akiket Wesker a harmincas évek baloldali heroizmusának csúcsáról indít el drámai útjukra: erről a csúcsról zuhan alá a dráma folyamán a kispolgáriság szintjére Monty, a szakszervezetesdi színvonalára Cissie, a William Morris-féle szocialista utópiák álmvilágába Dave és Ada, s a harmincas évek hőseihez képest száraz agyagként hullik szét maga Ronnie is a magyarországi ellenforradalom félreértése és félremagyarázása miatt. Sajátosan statikus jellemeket ad Wesker Sarah Kahn és Harry Kahn esetében. E két alak drámai funkciója épp ebben a változatlanságban rejlik: ők ketten a kezdőpontot (Sarah) és a végpontot (Harry) testesítik meg.

A polgári kritika nem ismerte fel a weskeri drámaszerkesztés és jellemábrázolás, valamint a drámaíró tanító szándékának szoros kapcsolatát. Konvencionális formát és konvencionális jellemrendszert vélt felfedezni ott, ahol a csomópontokra alapuló drámaszerkezet és a didaktikusan motivált jellemábrázolás sajátosan kritikus (és egyben: önkritikus) írói tárulkozást adott. A polgári kritika<sup>20</sup> nem vette figyelembe Wesker politikai platformját, amelyről jellemei és önmaga fölött bírálatot mond, nem vette figyelembe politikai tartását, amelyről Wesker közéleti megnyilatkozásai adnak bizonyosságot. Napjaink írói nemcsak művészi alkotásaikban közvetítik eszmei-politikai állásfoglalásukat, hanem más közéleti médiumokban is. Fokozott mértékben érvényes ez a megállapítás Wesker esetében, aki már kora ifjúságában tagja volt a Brit Kommunist Párt ifjúsági szervezetének, s aki egész kultúrpolitikai munkásságával a munkásmozgalomhoz kötődött. A munkásmozgalom ügyét szolgálja a *Tyúklevés gerslivel* bíráló alapállása is, csakhogy a bírálat helyes értékeléséhez a szándék felmérésére is szükség van, mert a döntő kérdés itt az, hogy hol, melyik oldalon áll a bíráló. A hovatartozást a külső, művön kívüli bizonyítékok mellett, az alkotó közéleti megnyilatkozásai mellett a tartalmi és formai jegyek egyaránt bizonyítják, s meggyőzően dokumentálják bíráló szavainak igazát.

<sup>19</sup> A továbbiak során: a II. felvonás 1. jelenete 1946-ban játszódik, egy évvel a Munkáspárt győzelme után, a „jóléti állam” születésének napjaiban, a II. felvonás 2. jelenete 1947 októberében, az első jelentős sztrájkmozgásokat megelőző napokban, a III. felvonás 1. jelenete 1955 novemberében, a Brit Kommunist Párt kritikus óráiban.

<sup>20</sup> Vö. J. Mander: *The Writer and Commitment*. London, 1961. 198.

### III.

A *Trilógia* második darabjában, a *Gyökerekben* (Roots, 1959)<sup>21</sup> életrajzilag azonosítható élményanyag (Olive English iránti érzelme és leendő felesége, Doreen Cecile Bickerrel való viszonya) bővül drámává a munkásosztály kulturális felszabadításáért vívott harc ideológiai és gyakorlati élményeinek fókuszában. Ez alkalommal is háttérbe húzódik az önportré (Ronnie), bár kétségtelen, hogy Beatie Bryant — amint később látni fogjuk — sokrétű drámai szerepének egyike épp az, hogy a dráma folyamán fizikai valóságában meg nem jelenő Ronnie eszmei tartásának tükré legyen. A *Gyökerek* hagyományos értelemben vett cselekménye rendkívül egyszerű, ami azonban a cselekményvázban — a csehovi dramaturgiából kölcsönözve a szót — „mélyáramlatként” húzódik, az a munkásosztály és kultúra viszonyának tipikusan weskeri, kritikus vizsgálatá.

A drámai konfliktus a Beatie Bryant által képviselt erővonal és Beatie norfolki földművelő családja, rokonai között zajlik le, s az összeütközés drámába foglalásában újra markánsan jelentkezik a weskeri csomópontos szerkesztés és az ellenpontos jellemábrázolás karakterisztikus jegyei: az első felvonásban a zárómomentum (Beatie rendet rak Jenny konyhájában) alkot csomópontot, a második felvonás első jelenetében Beatie és anyja összezsapása, Beatie apjának hirtelen rosszulléte, majd Stan Mann halála képez csomópontot, míg a második felvonás második jelenetében Beatie és szülei további összeütközései abban a sajátos iróniával átszőtt csomópontban kulminálnak, amelynek során Beatie az Arles-i lány nyitányának szépségeit próbálja megmagyarázni anyjának, s magyarázatát groteszk kozák-matróz tánc keverékkel igyekszik szemléletessé tenni. A harmadik felvonás nagy jelentőségű csomópontja természetesen Ronnie levelének megérkezése: ennek közvetlen eredményeként Beatie — aki mindaddig képtelen volt arra, hogy helyesen fogadja be Ronnie tanítását — megtalálja helyét és életének értelmét.

Az ellenpontos jellemábrázolás mélyen szőtt szálakkal kapcsolódik a csomópontokhoz: a Beales-ek és a Bryantok ábrázolása során statikus jellemeket — és korántsem romantikusan kozmetikázott földművelőket — állít színpadára Wesker. Ő maga mondja róluk, hogy „bármit is tesz Beatie, ők mindig ugyanúgy fognak élni, mint azelőtt”. Valóban: bármi történik körülötük, semmire sem reagálnak. Értetlenkedő gyanúval fogadnak mindent, ami új. Ezek mellett a társadalmilag hiteles állóképek mellett Beatie a dráma egyetlen fejlődő jelleme, s fejlődésében a kultúra és a művészet felszabadító ereje nyer bizonyítást. A két jellemtábornak a kultúrához és a művészethez való ellentétes viszonya további következményekkel is bír: azok, akik visszautasítják a kultúrát, menthetetlenül a társadalmi elnyomás béklyói közt maradnak. Ez jut kifejezésre jellemük statikus voltában. Beatie viszont, aki magáévá teszi a kultúrát, felszabadítja magát a kötelékek alól, amiből dramaturgiailag az adódik, hogy fejlődő, pozitív irányban haladó jellem lesz, s mozgásban tartja az egész drámát.

A *konyha* esetében láttuk, hogy a társadalmi tanítás felismerhetőségének biztosítása érdekében Wesker jól azonosítható mikrokozmoszba tömöríti a drámai eseményeket. Ugyanígy, a *Gyökerekben* is mikrokozmoszá szűkül a

<sup>21</sup> A *Gyökerek* bemutatója 1959. május 25-én volt a coventry-i Belgrade Theatre-ben; londoni bemutatójára (Royal Court) 1959. június 30-án került sor.

társadalmi színtér, s norfolki farmer-konyhák, tisztaszobák parányi világába sűrítődik a drámai konfliktus. A polgári kritika<sup>22</sup> a fokozott valóságigénnyel ábrázolt színteret a naturalista dráma aprólékos környezetrajzával azonosította, s a századvégi naturalizmus ismérveit vélte felfedezni a *Gyökerek* jellem-ábrázolásában és cselekmény alakulásában. Hogy mennyire nem „századvégi naturalista dráma” a *Gyökerek*, azt épp az bizonyítja, hogy szereplőinek jellemét, megnyilatkozásait alapvetően a társadalmi reáliákhoz való viszonyuk határozza meg. Más szavakkal: a norfolki konyha falai nem zárják le a színpadot, a drámán belül tapinthatóan jelen van a társadalom, s ott vannak

Ronnie-nak Beatie által idézett szavaiban tükrözve — mindazok a pozitív társadalmi erők, amelyek a munkásosztály felszabadítására törekednek.

E társadalmi vonatkozások ugyanakkor felszínre hozzák Wesker kritikáját is: magának, Beatie-nak a fejlődése relatíven aligha tekinthető nagy előrelépésnek, s ebben a tényben nem is annyira Beatie-t éri az elsődleges elmarasztalás, mint inkább Ronnie-t, áttételeiben tehát Wesker önmaga nézeteinek a gyengéit is kritikus megvilágításba helyezi.

A legmagvasabb társadalmi kérdést a *Trilógia* harmadik darabja, az *I'm Talking About Jerusalem* (Jeruzsálemről beszélek, 1960)<sup>23</sup> veti fel. A kérdés: megvalósítható-e a szocializmus — Blake Jeruzsálemje a szocializmus szimbólumaként hirdeti már a címben is az alapgondolatot — az adott angliai társadalmi viszonyok között, megvalósítható-e oly módon, hogy a direkt társadalmi harc elől kitérve, egy William Morris-szerű utópisztikus kommunában próbáljuk felépíteni azokat az emberi viszonyokat, amelyek a kapitalista társadalomban alapvetően elembertelenedtek. A polgári kritika ezt a drámát is helytelenül értelmezte: minthogy Dave Simmonds és Ada Kahn vállalkozása kudarcban végződik a weskeri drámában, a polgári kritikusok<sup>24</sup> arra a következtetésre jutottak, hogy Wesker „a munkásmozgalom perspektívatlanságának láttán pesszimizmusba süllyedt, feladta álmait és ideáljait”.<sup>25</sup> Wesker drámájában azonban nincs nyoma sem a pesszimizmusnak. Az író az igazság, a valóság romantikától mentes feltárására vállalkozik, s ez semmiképp nem jelent pesszimista tartást. Sőt: Simmondsék vállalkozásában csaknem olyan tragikai magaslatoakat látunk, mint amilyeneket az istenekkel csatázó klasszikus hősök tragédiáiban látunk, mert amivel Dave és Ada szállnak szembe — a kapitalista társadalom gazdasági és politikai mechanizmusa — az a modern világban épp oly rendíthetetlen determináló hatalom, mint amilyen a görögök tudatában az olymposziak akarata és elhatározása volt. Mindezek mellett még azt is figyelembe kell vennünk, hogy milyen meggondolások motiválják Dave és Ada elhatározását, hogy önálló termelőmunkával építenek maguk köré egy családi méretű, szocialista mikrovilágot. Alapvető motívumok az elidegenedéstől való megszabadulás, a dehumanizált világból igaz emberi kapcsolatokra épülő világba való átlépés: „Mióta elengedtek a hadseregből, ajtókat és ablakokat csináltam a gyárban, és láttam, hogy mennyire gyűlölik magukat az emberek munka közben. Jöttek reggelenként, a szemükben hideg gyűlölettel. Olyanok voltak, mint az állatok. Minden, ami emberi volt bennük,

<sup>22</sup> Vö. R. Brustein: *Seasons of Discontent*. London, 1966. 48.

<sup>23</sup> Az *I'm Talking About Jerusalem* coventry-i 1960. március 28-i bemutatója után az egész *Trilógiával* együtt került színre a Royal Court Theatre-ben 1960. július 27-én.

<sup>24</sup> Vö. Horst Oppel (szerk.): *Das moderne englische Drama*. Interpretationen. Berlin (West), 1963.

<sup>25</sup> John Russell Taylor: *Anger and After*. London, 1962. 140.

az eltűnt. És ezeket nevezed te embereknek? Az egész életük avval telik el, hogy a munkaerejüket beleölik valamibe, ami semmit sem jelent a számukra” — mondja Dave.<sup>26</sup>

Ettől az elidegenedéstől, ettől a dehumanizálódástól akar Dave megszabadulni. A drámaíró persze tudja, hogy a XX. század kapitalista társadalmán belül a kisárutermelő család integritása képtelen utópia. Tanító szándéka nem is ennek az utópiának a propagálásában, írói állásfoglalása nem is az utópia kudarcának siratásában merül ki, hanem abban bontakozik ki, hogy útkeresésre ösztönöz, abban, hogy hirdeti, az embernek meg kell keresnie a módot olyan társadalom létrehozására, amelyben megszűnnek azok az alapvető ellentmondások, amelyek lehetetlenné teszik a teljes értelemben vett emberi életet.

Sajátos helyet kap a drámában az írói önportré: Ronnie — az egyre teljesebb, életrajzilag egyre tisztábban azonosítható önarkép — a kórus szerepét tölti be az *I'm Talking About Jerusalem*-ben, s már ebben a szerep kialakításban benne rejlik Weskernek önmagával, s a munkásmozgalom számos, hasonló alkatú és tartású aktivistájával szembeni kritikus alapállása: a kórus ugyanis a drámának legkevésbé aktív szereplője, s Ronnie, a kezdő munkásíró, aki a heroikus vállalkozás krónikása kíván lenni, szembetűnően tétlen jelenlevő, s Weskernek vele szembeni elégedetlensége egyben tudatosan önkritikus írói önvallomás is. De épp ezért van nagy jelentősége a zárójelenetnek, amelyben újra emberré gyűrődik a kudarcélmények súlya alatt összeroppant Ronnie /Wesker, s utolsó mondatával/ („Örültek vagyunk, ha sírunk” — mondja Dave és Ada kudarcának traumájából magához térve) egy új alkotó periódus jelenlétét hirdeti, az új írói korszaknak mintegy jelszavát fogalmazza meg.

#### IV.

Wesker első alkotó periódusát — amelybe *A konyha* és a *Trilógia* tartozik — annak a célnak szentelte, hogy az emberek ne csak írásain, hanem életén keresztül is megismerjék.<sup>27</sup> *A királynő katonáival* kezdődő második alkotó periódusban (amely időben szorosan egybeesik a Centre 42 létrehozása és irányítása körül végzett társadalmi és kultúrpolitikai tevékenységével, ami viszont egyéni élményeit szélesebb társadalmi síkokra terelte), a mélyebb jelentőségű társadalmi élménytömeggel való állandó találkozása miatt, az individuum és a kapitalista társadalom viszonyának olyan drámai vizsgálatába kezd, amelyben a központi kérdés a munkásosztályhoz kötődő értelmiségi helyzete és társadalmi potenciája köré fonódik. *A királynő katonáiban* és a *Their Very Own and Golden City*-ben felvetett kérdésekre, nevezetesen, hogy a polgári sorból származó forradalmár vezető egyéniség kitar-e az elnyomottak ügye mellett, vagy megtér osztályához, valamint hogy a munkásosztályból származó alkotó értelmiségi meg tudja-e saját erejéből — összefüggésekben: a munkásosztály erejéből — valósítani szocialista álmait, vagy kompromisszumra kell lépnie az uralkodó osztállyal, Weskernek, a társadalom valós tényei, a társadalom erőviszonyai ismeretében, negatív választ kell adnia. Mindez megintcsak nem azt jelenti, hogy az író hitét veszítette, pesszimizmusba süllyedt, hanem azt, hogy az angol társadalmi valóság teljes feltárásával, a valós helyzet megismertetésével a társadalmi haladás szolgálatába kívánja állítani színpadát. Wesker maga hívja fel a figyelmet *A királynő katonái* ilyen társadalmi, poli-

<sup>26</sup> II. felv. 1. jelenet.

<sup>27</sup> R. Hayman: i. m. 1.



itikai vonatkozásaira: „*A királynő katonái* — mondja — egyszerűen a művészetnek egyik funkcióját valósítja meg: a figyelmeztetést. Azt mondja az uralkodó osztálynak: »Tovább már nem tudtok az orrunknál fogva vezetni! Most már látjuk, hogy történik az egész!« És azoknak, akiket elnyomnak, ezt mondja: »Idefigyeljete fiúk, így megy ez a dolog, és így fog mindig végződni, ha nem tanuljátok meg, hogyan kell ügyesen és elszántan harcolni ellene.«”<sup>28</sup>

*A királynő katonáiban*<sup>29</sup> *A konyhából* már ismert költői világszűkítéssel találkozunk: a dráma cselekménye a Királyi Légierő egyik kiképző táborában játszódik, s a kiképző tábor nem más, mint a mikrokozmoszra zsugorított angol társadalom, s a drámai történet az angol társadalomban végbemenő folyamatoknak, mindenekelőtt az osztályharcnak kicsinyítő tükörben való visszatükrözése. S ha már *A konyhával* való összehasonlításnál tartunk, hadd mutassunk rá arra is, hogy a Királyi Légierő kiképzőtábor, tisztjeivel, újoncaival még alkalmasabb mikro-tükörkép, mint a Tivoli konyhája, egyrészt, mert közvetlenebbül érzékelteti a társadalom merev hierarchiáját, másrészt, mert a drótkerítéssel körülvett tábor zártabb világot jelez, mint a konyha: az újoncok éppúgy nem szabad emberek, mint ahogy nem szabadok a társadalmi makrokozmoszban a munkásosztály tagjai, akik éppúgy nem függetleníthetik magukat az uralkodó osztály által manipulált intézmények konformizáló hatásától, mint ahogy az újoncok nem állhatnak ellen a tömegmanipulálás évszázados tapasztalataival rendelkező tisztikarnak, a drill elembertelenítő, egyéniségtipró erejének, ami a végén nemcsak egyéniségüktől fosztja meg őket, hanem beléjük oltja a feltétlen engedelmességet, a kollektív vakfegyelem szervilizmusát is. Az újoncok ábrázolásánál Wesker a *Gyökerekben* látott jellemábrázolási módszert követi: ahogy ott a Bryant rokonságot és a Bealeseket, úgy itt az újoncokat ábrázolja az uralkodó osztály manipulációjának ostoba, szervilis szenvedő alanyaiként, s ezzel kettős távlatot ad Pip, a forradalmár, a potenciális vezetőegyéniség alakjának, akit így nemcsak az Establishment képviselőivel való összehasonlításban, hanem saját táborának síkján is láthatunk. A filmszerűen pergő jelenetsorokban a cselekmény a köré a folyamat köré fonódik, amelynek során Pip, az ellenállás lelke és vezére, átkerül — pontosabban: visszakerül az Establishment oldalára. Pip egy bankár fia, s az Establishment elleni lázadása bizonytalanul körvonalazott személyes motívumokból fakad. Ezek a vonások még hitelesebbé teszik alakját. Pip története sokszor lejátszódott már az angol társadalom történetében; s az utolsó előtti jelenet, amelyben Pip beöltözik tiszti uniformisába — nem egyszeri eset. Áttételben egy tipikusan angol társadalomtörténeti jelenség szemtanúi vagyunk itt: a tömegektől elforduló egykori forradalmárt, az Establishmenthez pártoló lázadókat, korrumpált szakszervezeti vezetőket, lorddá kreált munkásvezéreket ismerünk fel Pip alakjában.

*A Trilógia* Ronnie-ja, Wesker színpadi képmása — emlékszünk — összetört ideáljainak kudarcát látva, s csak az *I'm Talking About Jerusalem* utolsó jelenetében tudott elindulni a bizakodás lépcsőin, ott tudta csak kimondani a szavakat: „Örültek vagyunk, ha sírunk.” Ezt a gondolatot hozta magával Wesker második alkotó periódusába: nem kell sírni, nem lehet pillanatnyi kudarcok, félresiklások miatt hitet veszteni, hanem tanulni kell a történelekből,

<sup>28</sup> Wesker: *His Very Own and Golden City*. London, 1966. 199.

<sup>29</sup> Bemutatója 1962. április 27-én volt a Royal Court Theatre-ben, majd a Vaudeville Theatre műsorán szerepelt.

tanulságokat kell levonni, hogy a harc már többé ne lehessen olyan egyenlőtlen és esélytelen, mint amilyen *A királynő katonáiban*, ahol a hatalom birtokosai (a tisztikar) mind rendelkeznek azzal a ravasz diplomáciai érzékkel és mindazokkal az ismeretekkel, amelyek segítségével az angol uralkodó osztály évszázadokon át fenn tudta tartani hatalmát, s ahol az elnyomottak (az újoncok) egy kivétellel, tehetetlen szenvedői annak a manipulációs folyamatnak, amelynek során az Establishment hű kiszolgálóinak légiója nevelődik.

*A királynő katonáinak* Weskerje tehát már nem korábbi drámái én-alakjának, Ronnie-nak érzelmeivel közeledik tárgyához. Keményebb, céltudatosabb ez a Wesker: az utolsó jelenet — a zászlórúdra felkúszó Union Jack-kel, a felcsendülő himnusszal — olyan acélos iróniával van telítve, melyhez foghatót egyetlen korábbi művében sem tapasztalhatunk. Az élményanyag — mind a konkrét tábori élmények, mind a társadalmi jellegű élményanyag — itt is hitelesen személyes,<sup>30</sup> de — tanító szándékkal elemezni akarván élményanyagát — megfontolt analízist lehetővé tevő távolságban tartja azt. Mindez jelenet technikán alapuló epikus struktúrát eredményez, ami ugyanakkor lehetővé teszi számára, hogy az ábrázolni kívánt folyamatot olyan teljességben mutassa be, ami által tanítása maradéktalanul jut el a nézőhöz.

A drámai szerkezetet tehát nem a téma, a cselekmény jellege szabja meg Weskernél, hanem írói szándéka: az, hogy művészetének eszközeivel figyelmeztetni akar. Ugyanígy az írói szándék határozza meg a *Their Very Own and Golden City*<sup>31</sup> című drámájának szerkezetét: itt az élményanyag mélységesen egyéni és ugyanakkor széles társadalmi vonatkozásokkal bír. A mű, alapjában, a Centre 42 körüli huzavonából, a Munkáspárt és a TUC ígéreteinek és az ígéretek meg nem tartásának bonyodalmaiból, végső soron a vállalkozás kudarcából nőtt ki. Andrew Cobham, a dráma építész-hőse aranyvárosokat — szocialista aranyvárosokat — akar építeni, csakúgy, mint ahogy Wesker akart létrehozni szocialista kultúrközpontokat, s mint ahogy Weskernek nem sikerült megfelelő erkölcsi és anyagi támogatást szerezni a Munkáspárttól és a TUC-tól, ugyanúgy Andrew Cobhamet is cserben hagyják a Munkáspárt és a szakszervezetek funkcionáriusai, s ugyanúgy kompromisszumra kényszerül (Maitland konzervatív építésügyi miniszter és Harrington iparmágnás támogatásával építi fel az első aranyvárost), mint ahogy Weskernek kellett meghátrálnia a Roundhouse-vállalkozás deficités napjaiban. A hős és az író azonosulása már önmagában elegendő lenne ahhoz, hogy szétpattanjanak a hagyományos drámaszerkezeti keretek, de Wesker írói szándéka a *Their Very Own and Golden City*-vel nemcsak ennek az azonosulásnak a bizonyítása, nem egyszerű élmény- és ténybemutató, hanem a tények közötti összefüggések láttatása is, a szocialista aranyvárosok tervének megvalósítását akadályozó szociálreformisták, opportunisták munkáspárti funkcionáriusok bírálata, s ezzel együtt — új drámai környezetben — az angliai társadalmi erőviszonyok racionális vizsgálata. Épp ezért a tizennyolc jelenetre és egy utójátékra osztott kétfelvonásos dráma kb. hatvanöt évet fog át (egyedül az utolsó jelenet 1948-tól 1990-ig terjed), amelynek során nyomon követhetjük Andrew Cobham életét és városépítő tervének sorsát. Az első felvonás (12 jelenet) 1926-tól 1936-ig terjed, a második 1947-től 1990-ig. Az első felvonás első, hetedik és tizenkettedik jelenete, a második

<sup>30</sup> Katonai szolgálatának élményanyaga még 1951-ben írt egyik első irodalmi munkájának, a *The Reed That Bent* c. regénynek szolgált alapanyagául.

<sup>31</sup> Ösbemutatója Brüsszelben volt 1965-ben; 1966. május 19-én került sor angliai bemutatójára a Royal Court Theatre-ben.

felvonás negyedik jelenete és a zárójelenet (utójáték) 1926-ban játszódik, azaz, a dráma 1926-ot veszi jelennek, és ettől a ponttól, „flash-forward” jelenetek során juttat el olyan történelmi sorsfordulókhoz, amelyek közvetlenül hatnak Andrew Cobham életére és terveinek megvalósítási lehetőségeire. A sorsfordulók ezúttal is — mint a *Trilógiában* — személyes, egyéni eseményekkel fonódnak össze, s így válnak csomópontokká. A csomópontokból összeálló folyamat végső drámai eredménye az, hogy Andrew rájön, meg kell alkudnia, hogy álmait meg tudja valósítani.

Ez a drámai eredmény tartalmazza Wesker hírlátát, s egyben a valós társadalmi szituáció racionális felmérését: az első jelenetben, 1926-ban, a durhami katedrálisban három elvbarátjával (Jessie-vel, Paullal és Stoney-val) terveit, s egy esetleges társadalmi forradalom esélyeit vitatva, Andrew kijelenti: „nálunk nincs forradalmi helyzet”, s ebből azt a következtetést vonja le, hogy forradalom helyett aranyvárosokat kell építeni, a kapitalista környezetben kell létrehozni szocialista gócpontokat. (Itt hadd emlékeztessünk Andrew Cobham elképzeléseinek és a Centre 42, valamint a szocialista kultúrközpont hálózat létrehozásával kapcsolatos weskeri elmélet hasonló voltára.) A „flash-forwardok” drámai funkciója az, hogy általuk Wesker az 1926-ra vonatkozó társadalmi megfigyelés évekre terjedő érvényét bizonyítsa: Angliában nem alakult ki forradalmi helyzet, s az 1990-es drámai zárópont utalása szerint kialakulása a közeli jövőben sem várható a Munkáspártban és a szakszervezetekben uralkodó áruló-opportunisták nézete miatt.

Andrew Cobham kompromisszuma az adott helyzetben tehát az egyetlen lehetséges megoldás, s ezt Wesker azzal is hangsúlyozza, hogy Andrew jellemét, csomópontokról csomópontokra haladtában is érintetlenül hagyja, sőt az 1926-ba visszaforduló jelenetekkel külön is kiemeli ezt a változatlanságot, azaz, úgy tereli Andrew-t a kompromisszum felé, hogy elveiben időközben semmi változás sem történik. A konfliktus így belső konfliktussá lesz: Andrew elvhűségének és a megalkuvásnak az összeütközése. Wesker polgári kritikusai ebből a konfliktusból és Andrew megalkuvásából újra csak az írónak a munkásosztály és a mozgalom jövőjével kapcsolatos pesszimizmusára következtettek. Ám Wesker ebben az esetben sem pesszimista: épp Andrew elvhűségének és a kompromisszum kényszerű voltának hangsúlyozásával mutat rá arra, hogy a ténylegesen adott társadalmi helyzethez való rugalmas, taktikus alkalmazkodás történelmileg, társadalmilag igazolható.

Mindezeknek a feltárására Weskernek — akárcsak *A Királynő katonái* esetében — a jelenségindokló, analízis igényű drámaszerkesztéshez kellett folyamodnia, amely viszont úgy hat vissza a műre, hogy az — bár, mint egész életműve, kudarcélményből fakad — nem lesz pesszimista kicsengésű. Wesker tehát önnönmagában is megvalósítja azt az életelvet, amit a *Friends* (Barátok, 1969)<sup>32</sup> c. drámájának egyik hőse fogalmaz szavakba: „Meg kell tanulnunk, hogy az ember kudarcainak, csalódásainak nem szabad univerzális filozófiává nőniük.” Ezzel az életelvvel tud a közéletben és a drámában — a Centre 42 bukása utáni depressziót tükröző, lírai menekülésszerű drámája, a *The Four Seasons* (A négy évszak, 1965) után — újra alkotni, újra bízni abban, hogy „előbb-utóbb mindenütt Centre 42-szerű intézmények jönnek létre egész Angliában”,<sup>33</sup> ezzel az életelvvel tud új, kommunista szimbólum-

<sup>32</sup> Ösbemutatója 1970. január 24-én volt Stockholmban, 1970. május 19-én pedig a Roundhouse-ban került sor angliai bemutatására.

<sup>33</sup> R. Hayman: i. m. 11.

szálakat szőni a *Friends* dramaturgiai szövetébe, ahol a dráma zárómomentumaként a fehérvérűségben elhunyt „eszményi forradalmár”, Esther holttestét mint élőlt ültetik barátai Lenin képmása alá, majd felemelt ököllel tisztelegve előtte, félelmet, csüggedést, bánatot feledve indulnak a mindennapos harcba. Ezzel az életelvvél tudja Wesker dokumentálni, a belső tartalom, a forma és a közélet síkjain egyaránt, azt, hogy hite és meggyőződése csorbítatlan maradt.

Wesker jelentőségének, művészi értékeinek felmérésében végső összegzésként azt kell mindenekelőtt figyelembe vennünk, hogy szemben a Royal Court-i színházi forradalom másik nagy alakjának, Osborne-nak életművével, nem elégedett meg az angol valóság pszichológiai és morális jelenségeinek ábrázolásával, hanem művészi eszközeivel feltárta a jelenségek közötti összefüggéseket, azok okait, az egyén és a társadalom viszonyának kérdéseit, s tanító szándékából adódóan objektíven bíráló szemmel felmérte az angol munkásmozgalomban a helytelen útkeresésekből, irreális ideálokból adódó veszélyeket. Mindez azért vált lehetségessé, mert a társadalom valós tényeihez kötődő egyéni élményeit nem az ösztönös rádöbbenés érzésével, hanem az elemző, összefüggéseket kereső és láttatni akaró író intellektualitásával vizsgálta, s színpadi önarcképeivel, énjét tükröző hőseivel szemben is megőrizte a racionális viszonyt. Bár nemegyszer kifejezést adott annak a meggyőződésének, hogy a tartalom sokkal előbbrevaló, mint a forma,<sup>34</sup> mégis, didaktikusan motivált művészi mondanivalójának, jellemábrázolásának, esemény-elemzésének újszerű volta, a bennük megnyilvánuló racionalizmussal és intellektualitással párosulva sajátos, új formát hozott létre. Megteremtette a társadalmi, történelmi folyamatok sorsfordulóihoz kötődő szubjektív élményeket az egyén és a társadalom viszonyában vizsgáló csomópont drámát, mely — ha Wesker művészi fejlődését követjük nyomon — előbb a hagyományos dráma tágabban értelmezett keretei között, később e kereteket teljesen szétvető formán belül valósult meg.

<sup>34</sup> Vö. *Art Is Not Enough*. Twentieth Century, 1961. február; 190 — 194.

## A magyar népnyelv egyszerű és szóláshasonlatai

(Előmunkálatok szólásaink stilisztikájához)

KATONA IMRE

### Anyag és módszer

Az elmúlt negyedszázad folyamán hazánk 5 helységében mintegy 3000 szólást és közmondást gyűjtöttem; ebből az egyszerű és a szóláshasonlatok száma 516, területi megoszlásuk a következő:

A l s ó n é m e d i (Pest m., rövidítése A.).....	96	hasonlat és szóláshasonlat
C s o n g r á d (Csongrád m., rövid. Cs.).....	347	„
T á p é (Csongrád m., rövid. Tá.).....	8	„
T i s z a i g a r (Szolnok m., rövid. Ti.).....	52	„
T o m p a l á d o n y (Vas m., rövid. To.) .....	13	„

(Mivel a műfaj országszerte közismert, a táblázat számbeli eltérései kizárólag a gyűjtésre fordított időből és munkából következnek.)\*

Az egyszerű és a szóláshasonlatok gyűjtését eléggé elhanyagoltuk, a rendelkezésre álló anyag zöme kiadatlan, mivel a közzététel során a közmondásokat és egyéb rokon műfajokat részesítették előnyben, a különféle hasonlatokat pedig időlegesen, esetlegesen és helyi jellegük miatt többnyire mellőzték. (Előzetes számításaim szerint az általam gyűjtött félezer hasonlatfélének eddig mintegy a felét tették csak közzé, természetesen kisebb-nagyobb mértékig eltérő változatok formájában.) A mellőzés nem indokolható, mivel népünk a prózai hasonlatfélüket nagyon kedveli: mindenféle szólást és közmondást figyelembe véve, minden 6. példa a hasonlat valamelyik csoportjába sorolható.

Eddig úgy tudtuk, hogy a hasonlat a népi líra legkedveltebb eszköze, ámde csak minden 10. dalban találtam (költői) hasonlatot és e dalokban még az ellentét is majdnem háromszor több! (2000 népdalszövegben csak 193 hasonlatot, ugyanakkor 564 ellentétet találtam.) Arra kell gondolnunk, hogy ezek szerint a népi lírának korántsem olyan nélkülözhetetlen kelléke a hasonlat, mint az irodalminak; az epikához közelebb álló népi szólásoknak viszont talán éppen ez a legkedveltebb stíluseszközük. (A beszédbeli és a költői hasonlat különbségeiről alább szólunk.)

### Műfaji elhatárolás

A szóbeli és az irodalmi műfajok és alkotások különválasztása ma már nagyjából elvégezhető, a szólások-közmondások tekintetében viszont még a

\* Az adatokat nem népnyelvi lejegyzésben, hanem irodalmi nyelven közlöm, tehát elhagytam a fonetikát, megtartottam viszont a tájszavakat.



Az egyszerű népnyelvi hasonlatok is lehetnek magyarázó jellegűek, melyek értelmileg világítják meg az illető fogalmat:

- Hátul lóg, mint a tehén farka (Cs).
- Kínlódik, mint pata (-pajor) a homokban (A).
- Lop, mint a pocok (Cs).
- Olyan hideg van, mint a jégveremben (A).

Esetenként pedig inkább egy másik fogalom hatásával egészítik ki a már mondottakat; (e két tartalmi csoport között azonban sok az átmenet):

- Ártatlan, mint a megszületett gyerek (A).
- Annnyit ért hozzá, mint a tyúk az ábécéhez (A).
- Bámul (néz), mint borjú az új kapura (Cs., Tá., To.)
- Úgy elverte, mint a kétfenekű dobót (Cs)

Az egyszerű hasonlat két tagja között azonban nem mindig kell valóságos összefüggést feltételeznünk, a szokott szerkezeti sablonra látszólag üres tartalmat is ráhúzhatnak, de valójában ez is a nyomosítást szolgálja. Így pl. a népnyelvben nem találkoztam a - Hűséges, mint a kutya hasonlattal, de minden bizonnyal ez adhatta valamikor az ötletet a továbbiakhoz (óhatatlanul is a népdalok természeti kezdőképei jutnak az ember eszébe); másoknál viszont nehéz lenne az eredetet kiderítenünk:

- Fősvény (írigy), mint a kutya (A).
- Hazudik, mint a kutya (Cs): — mintha könyvből olvasná (Cs).
- Olyan, mint a makk (-egészséges, Ti).
- Viszik, mint a pintyet (-nagyon, Cs).

Az egyszerű hasonlatoknak kb. a fele tréfás; egyik típus, amikor az egész kifejezés épp az ellenkezőjét jelenti annak, mint amit az előtag a maga eredeti értelmében jelent:

- Bodor, mint a vasszög (egyenes szálú hajra, Cs).
- Szereti, mint kecske a kést (A., Cs).
- Szereti, mint fene a malacot: farkáról kezdene megenni (Cs).
- Világos, mint a vakablak (A., Cs).

Ellentétes értelem nélkül is lehet tréfás-gúnyos színezete egy hasonlatnak, e tekintetben népünk leleménye kifogyhatatlan:

- Bizonytalan, mint a kutya vacsorája (A).
- Gondolja, mint macska az esőt (-sejt valamit, Ti).
- Kerülgeti, mint macska a forró kását (A., Cs., Ti).
- Kerülgeti, mint istennyila a boglyát (Cs).
- Kerüli a munkát, mint ördög a keresztet (A).
- Szemmel tartja, mint vak Surányi a ludakat. (Cs)

**Szóláshasonlat.** Az egyszerű és a szóláshasonlat között nem könnyű különböztetni, hiszen számtalanszor átjátszanak egymásba. Az előzőleg idézett példák a mindennapi beszéd részei, röviden és csak általánosságban utalnak egy-egy jelenségre, a szóláshasonlatok viszont már közelítenek a költészethez, részletesebben fejtik ki a hasonlítást és utalhatnak valamely megtörténtnek vélt vagy valóságos eseményre is (pl. - *Keresztben viszik, mint a palócok a létrát az erdőben*). Míg az egyszerű hasonlatok többségében csak általános fogalmak szerepelnek, a szóláshasonlatok sokszor neveznek meg személyt, helyet, jelölnek meg időpontot stb. (pl. - *Olyan, mint 48-ban az éjfél imise - rövid, Cs.*). Nemegyszer magyarázatképpen magát az eseményt is elbeszéli. Akár kiindulásul szolgálhatnak egy-egy eseménynek, akár emléket őrzik csupán, mindenképpen *epikus* jellegűek; a néprajz ennek megfelelően a kisepikai műfajok között is tárgyalja. Az egyszerű hasonlatok egyike-másika felbukkanhat a lírai dalok között is, főként a tréfás dalok tartalmazhatnak ilyet, szóláshasonlat azonban *nem* szerepel a népdalokban. Így a szerkezeti-nyelvi és egyéb hasonlóság ellenére is e közös gyökérből eredt két hasonlat-típust *szerepük* szerint lehetőleg meg kell különböztetnünk. (Az irodalmi lírában és epikában e különbségtétel jóval könnyebb, a szövegkörnyezet, terjedelem és más, belső szempontok is segítenek az értelmezésben.)

Elsősorban a szóláshasonlatokra érvényes az a megállapítás, hogy egyedi eseményre vagy jelenségre vonatkoznak, helyhez és időhöz kötöttek, ennek következtében falusi vagy még kisebb közösségek ideig-óráig élő szellemi kincsét alkotják csupán. A szóláshasonlatok jelentős része valóban lokalizált és aktualizált; esetenként még a hozzájuk fűződő történetre is emlékeznek:

- *Belenyert, mint Bertók a csíkba*: nagy hasznót remélve vitte a debreceni vásárra, útközben mind megdöglött (Ti).
- *Jóllaktak, mint a Kallai-gyerekek lágy kenyérrrel*: kényelemből frissen sült kenyeret vittek csak a tanyára, azzal laktak jól és megbetegedtek (Cs).
- *Rálesek, mint Béla bácsi az istenre*: megdöglött a disznó, mire ő éktelen káromkodásban tört ki; vallásos anyja ezzel csitította: — majd ad az isten! — Rálesek, édesanyám! volt a válasz (Cs).

Az ilyen valóban egyedi esetek azonban vajmi ritkák, hiszen a népeletben az élet napi-évi és nemzedéki menete is csupa ismétlődésből állott, így nagyjából egyforma ízlés és gondolkodás alakult ki. Innen van, hogy a legkülönbélebb eseteket is rokon szóláshasonlatokkal értékelik (az ilyen események valóságát sokkal inkább kétségbe kell vonnunk, mint az előzőkét):

- *Megadta a módját, mint Kaszanitzky a szüretnek*: természeti csapások miatt semmi szőleje nem termett, mégis kivitte a szedőket, sőt még zenészeket is fogadott szüretkor (Cs).
- *Megadta a módját, mint Marosiné a májashurkának*: mindenkin túl akart tenni, ezért még szőlőszemetet is rakott bele (Ti.)
- *Megadta a módját, mint Mike a táncnak*: a régi divat szerint, cifrázva járta (Ti).



A tréfás szóláshasonlatok jelentős része voltaképpen folklorizálódott falu-, vallás-, mesterség- és nemzetiségcsúfoló; e műfaji rokonság ismét csak az epika felé mutat. A helynevet, vallási vagy egyéb megjelölést természetesen aszerint illesztik bele, vagy cserélik ki, hogy milyen a szomszédságuk, ill. saját közösségük:

- Á t e s t e k , m i n t b u g y i a k (lacháziak, szentesiek stb.) a t a -  
l i e s k á n (A., Cs. stb.)
- A z t k a p t a k , a m i t a b u g y i a k a t a p a s z t á s é r t (-sem-  
mit, A., Cs.).
- K i f o g y o t t a b e s z é d b ől , m i n t a f a r m o s i e m b e r a  
k á r o m k o d á s b ől (Ti).
- M a j d e g y s z e r r e k a p o d , m i n t a z a b á d i b ő g ő s ő k  
(-a semmit, Ti.).
- V á l o g a t , m i n t a z ő r s i e k a z é n e k b e n (Ti).

E lokalizálás és aktualizálás minden népköltészeti műfajra, így a szóláshasonlatokra is vonatkozik, habár nehezebb nyomon követni, mint pl. a cséplőgép dobjába esett leányról szóló ballada esetében. Egy szélesebb körben ismert, tréfás szóláshasonlatunk (- O l y a n h i d e g v a n , h o g y k i s b ő g r e -  
f a g y á s l e s z ) a csongrádiak szerint náluk valóban megtörtént esemény: a múlt század 20-as éveiben, ill. egy feljegyzés szerint 1816-ban egy „Kis Bögre” csúfnevű magányos fuvaros szállította ki a halottakat a temetőbe. Egy zimankós tél idején a nagy hóviharban a gyászolók magára hagyták, és a szerencsétlen öreg ember megfagyott. Ugyancsak országszerte ismert egy falucsúfoló is, mely szerint a vályút fel nem érő kismalacokat dühükben felpofozták. Ebből Tiszaigaron mindössze ennyi maradt: - F e l p o f o z t a ,  
m i n t E m ő d i a m a l a c á t .

Egyes szóláshasonlatok átvészelnék minden aktualizálást és lokalizálást és a közmondásokhoz hasonlóan, tartós életűekké, széles körben ismertekké válnak, miközben megtartják állandósult alakjukat. Ilyenek pl.:

- É l , m i n t M a r c i H e v e s e n .
- K a p k o d , m i n t B e r n á t a m e n n y k ő h ő z .
- M i n d i g m á s t b e s z é l , m i n t B o d ó n é , m i k o r a b o r  
á r á t k é r t é k t ő l e .
- P i s l o g , m i n t a m i s k o l c i k o c s o n y á b a n a b é k a .

A szóláshasonlatok epikus jellegéből további különbségek is következnek, előbb azonban az egyszerű hasonlattal közös vonásaikat kell bemutatnunk.

## S z e r k e z e t

Az egyszerű és a szóláshasonlatok többsége általában két részből áll: az 1. tag rendszerint ige, de lehet melléknév, (kivételesen főnév is), ill. igei vagy melléknévi értékű szókapcsolat. A hasonlat 1. tagja különféle ragokat vehet fel, meg is bővíülhet, alakilag-tartalmilag könnyen beilleszkedik egy rendszerint hosszabb, összetett mondatba. A 2. tag pedig a *mint* (amint, mint ahogy, ahogy, akár, miként stb.) kötőszóval bevezetett csonka módhatározói hasonlító mellékmondat, ill. egy részük fok- és mértékhatározói

mellékmondatnak is vehető. A módhatározói mellékmondatok között általában nagy számmal vannak hasonlító jellegűek, a közbeszédben tehát legalább annyira kedveltek, mint a költői nyelvben. A módhatározói mellékmondatok e fajtái leggyakrabban két azonos vagy eltérő jelenség, ill. cselekvés-történelékezés összehasonlítását fejezik ki (azonos: - *A n n y i t é r t h o z z á , m i n t t y ú k a z á b é c é h e z*; különböző fogalmak: - *K i m i n t v e t , ú g y a r a t*). E mellékmondatok viszonylag ritkábban teljes alakúak, vagyis amikor a főmondatétől független, külön állítmányuk van, legtöbbször csonkák, kihagyásosak, tehát külön állítmányuk nincs.

A különféle hasonlatok két tagja a mondattani viszonytól függetlenül is, eléggé megőrzi önállóságát: rendszerint az 1. tag a hasonlított, a 2. pedig a hasonló vagy hasonlító. E két elem külön-külön, egymás mellett hat (pl. - *Ü v ö l t , m i n t a s a k á l*; - *O r d í t , m i n t a f á b a s z o r u l t f é r e g*, Cs.).

Az egyszerű és a szóláshasonlatok szerkezetét a következő képlettel lehet kifejezni:  $A/B$ , melyben az  $A$  a főmondatot, a  $B$  pedig a mellékmondatot jelöli. Fordított sorrendre nincs példa, vitatható a következő hasonlatok szerkezete, melyek csak rákérdezésre kerültek elő és minden bizonnyal iskolás eredetűek:

-(B) *K i m i n t é l , (A) ú g y í t é l (A)*.

-(B) *K i m i n t v e t i á g y á t , (A) ú g y a l u s s z a á l m á t (A., To)*.

Az  $A/B$ -rendet a népdal sem bontja meg, pedig a versszakos tagoltság, továbbá a rímhelyzetek egyébként sok szórendi cserét engednek meg. Míg az irodalomban meglehetősen gyakori a főmondatba ékelt mellékmondat:  $A_1/B/A_2$ , a népi prózában nem találunk hasonlót, szórványos népdalbeli előfordulásuk is irodalmi eredetű:

-( $A_1$ ) *M e r t a n é m e t , (B) m i n t a d i s z n ó , (A\_2) k ö z ö t t ü n k h e v e r . . . (k u r u c é n e k)*

Az egyszerű és a szóláshasonlatok mintegy 10%-a nem két, hanem három részből áll: az  $A/B$ -szerkezet néha elöl, jobbra pedig hátul toldott. Az elülső toldalék nem tartozik szorosan a hasonlathoz, lehet felhívás, felkiáltás, bevezetés vagy személyhez, helyhez stb. kötés, így képlete  $X + A/B$  lehetne:

-(X) *C s e n d ! (A) N e c s i k o r o g j , (B) m i n t a r o s s z k o c s i ! (Cs)*.

-(X) *J a j , d e j ó l l a k t a m ! (A) T e l e v a g y o k , (B) m i n t v a s t a g s z a b ó v é k o n y f e n é v e l (Cs)*.

-(X) *N e m t u d j á k , m i t c s i n á l j a n a k : (A) m é z z e l e s z i k a t e j e t , (B) m i n t a P é n t e k e k (Ti)*.

-(X) *L á t s z i k r ó l a d : (A) o l y a n v a g y , (B) m i n t e g y j ó l k i h í z o t t e l e f á n t (Cs)*.

-(X) *O l y a n , n i : (A) i s t e n t e r e m t é s e , (B) m i n t a k i s c s a c s i (Cs)*.

A hátsó toldalék viszont mindig szervesen illeszkedik az *A/B*-maghoz, habár a megértés kára nélkül az esetek többségében e függeléket is el lehetne hagyni, képlete: *A/B + C*. Ez a *C*-vel jelölt toldalék korábbi epikus történetre utalhat:

- (A) *Úgy áll, mint Dócban Szent Ferenc: (C) nyakig a homokban* (Cs).
- (A) *Úgy járt (B) mint a medve: (C) az is jó sorában ment a a jégre, kitört a lába* (A).
- (A) *Úgy járt, (B) mint a suhai szélmalom: (C) egy nyáron hétszer csapott bele az istennyila* (Cs).
- (A) *Válogat, (B) mint hajdú a templomban; (C) utóvégre kilökték* (Cs).

Jóval gyakoribb a részletesebb magyarázat, amikor maguk az elbeszélők érzik a kifejtés szükségét:

- (A) *Bevágódik, (B) mint egy nyeletlen furkó: (C) azt sem mondja: adjon isten!* (Cs).
- (A) *Jön-megy, (B) mint a ballangkóró, (C) mikor viszi a szél* (A).
- (A) *Olyan, (B) mint a jó idő: (C) hol van, hol nincs* (Cs).
- (A) *Olyan, (B) mint süket disznó a búzában: (C) fülel, de nem hall* (Cs).
- (A) *Roszsabbul van, (B) mint akit enni hívnak, (C) de kanalat nem adnak* (Cs).
- (A) *Úgy áll a haja, (B) mint a szénakazal, (C) mikor a szél felborítja* (Cs).

E hátsó toldalék még több teret enged a humornak: sokszor nemcsak az egyébként is tréfás hasonlatot folytatják, hanem még a komolyakat is átalakítják:

- (A) *Holtig tanul, (B) mint a jó pap, (C) mégis bután hal meg* (Ti).
- (A) *Úgy élnek, (B) mint a galambok: (C) hol az egyik repül, hol a másik* (A).
- (A) *Úgy élnek, (B) mint hal a vízben: (C) egymást eszik* (Cs).
- (A) *Úgy tett, (B) mint bolond tehén a fiának: (C) fellökte és végigment rajta* (Cs).
- (A) *Változtatják, (B) mint a meggyszósz: (C) hol maggal, hol anélkül* (Cs).

## A hasonlatok és egyéb szólások-közhelyek

A népköltészet természetéből következik, hogy még a legelemibb műfajok is átfedéses jellegűek, így pl. szoros a rokonság a szólások és a szóláshasonlatok, továbbá a közmondások és a szóláshasonlatok között is, nem is említve az egyszerű szókapcsolatok és az egyszerű hasonlatok sokszoros átjártását. A képes kifejezések, a szóképek jelentős része minden nehézség nélkül

hasonlattá, szóláshasonlattá alakítható; néha egyetlen példán az összes lehetséges fokozat végigkövethető:

- Nagy kapafoga van (Cs).
- Akkora foga van, mint egy szőlőkapa (Cs).
- Akkora foga van, hogy ki lehetne nyitni, be lehetne csukni vele a szőlőt (Cs).
- Eltalálta szarva közt a tőgyét (-melléfogott, Cs).
- Úgy eltalálta, mint szarvak közta tőgyet (To).
- Fújám a gyulai szél! (-mérges, Cs).
- Olyan, mint a gyulai szél (Cs).
- Telhetetlen papzsák (-mohó, Cs).
- Telhetetlen (feneketlen), mint a papzsák (Cs).

A szóképek, szólások egy részét megtörtént esemény kapcsán alakítják át hasonlattá vagy szóláshasonlattá, tehát ismét csak közelítik az epikához:

- Szélsebesen forgott (Cs).
- Úgy forgott, mint a jeruzsálemi koldus a hónaljmankón (Cs).
- Elaludt a gyertyája (-meghalt, Cs).
- Elaludt a gyertyája, mint a Futó malacáé (Cs).

A köznyelvi közmondások helyett (vagy mellett) a népnyelvben hasonlatokat, szóláshasonlatokat is találunk; úgy látszik, a mondanivaló konkrét jellegét ez utóbbiak jobban hangsúlyozzák, kiemelik:

- A jó pap is holtig tanul.
- Holtig tanul, mint a jó pap (Ti).
- Amelyik tyúk sokat kárál, keveset tojik.
- Mindig karátyál, mint a tyúk, mégis keveset tojik (Ti).
- Jobb egy jó szomszéd sok rossz atyafinál.
- Többet ér a jó szomszéd, mint a rokon (A).

Ez utóbbi példánk már átmeneti jellegű, inkább általános igazságot fejez ki, mint a közmondás is, nem pedig pusztán nyelvi-stilisztikai eszköz. Más közmondások is felhasználhatják a hasonlítást, anélkül, hogy maguk szóláshasonlatokká válnának:

- Többet ér ma egy veréb, mint holnap egy tűzok (A).
- Több nap, mint kolbász (A).

Kivételesen még az is előfordul, hogy a szóláshasonlat és a találós kérdés tartalomban megegyezik (találós: — *Mi az: se kint, se bent?* szóláshasonlat: — *Se kint, se bent, mint a küszöb; A*).

#### A hasonlatok összefonódása más stíluseszközökkel

A hasonlat (similitudo) stilisztikai szempontból a *szóképek*hez csatlakozó stílári eszközök egyike. A hasonlat és a szókép szerepe voltaképp egyezik: mindkettő szemléltetéssel, elképzeltetéssel akarja a mondanivalót megvilágítani, vagyis a képszerűség eszközei. A hasonlat mégsem szókép, mert nem történik benne névátvitel és mindkét eleme (a hasonlított és a hasonlító vagy hasonlító) külön-külön, egymás mellett hat. A *metafora* ellenben önálló egységet alkot, részei közösen és egyszerre hatnak még fokozottabban. Ha tehát pl. egy költő határozottan, tömören akarja kifejezni mondanivalóját, a hasonlatot metaforára cseréli fel (pl. Petőfi: *Egy gondolat bánt engemet. . .*). E költői eszköz már hiányzik a népköltészetből, így sem a prózai, sem pedig a verses hasonlat nem olvadhat össze vele, ill. cserélhet helyet. A költők nagyobb érzelmi hevületben vagy bizonytalanság esetén gyakran élnek szimbólummal, mely a népköltészetben is megtalálható, habár nem teljesen azonos a jelentése és a szerepe. (Ennek vizsgálata más dolgozat feladata lesz.) Jelen alkalommal a kisebb stíluseszközök (elsősorban a fokozás, a túlzás és az ellentét) hasonlatokkal való összefonódásának eseteit tekintjük át.

Egyetlen gondolat kifejtésére — az esetek többségében — egy stíluseszköz is elegendő. Ha pl. egy hasonlat már önmagában véve is túlméretezett — akár mennyiségi, akár pedig minőségi szempontból —, vagyis kicsinyít-nagyít, *túlzásról* beszélhetünk. E stílusalakzat a népköltészet és a népnyelv egyik kedvelt eszköze, természetesen megvan az egyszerű és a szóláshasonlatok közt is:

- *Akkora a szája, mint a bécsi kapu* (Cs).
- *Annyit eszik, mint egy ló* (A).
- *Annyit eszik, mint egy veréb* (A).
- *Úgy esett, mintha dézsából öntötték volna* (A).
- *Olyan, mint aki koporsóból kelt ki* (Cs).

E túlzások jelentős hányada tréfás értelmű, a kb. fele-fele arány itt is megvan:

- *Olyan vékony, mint egy szúnyog létra* (— magas és sovány, Cs).
- *Úgy jóllakott, hogy a kaszát ki lehetne kalapálni a hasán* (Cs).
- *Úgy néz ki, mint hét szűk esztendő egymás végétében* (Cs).
- *Úgy vert a szíve, mint harangban az ütő* (Cs).

A hasonlított és a hasonlító (hasonlító) tag egymáshoz viszonyítva erősödő vagy gyengülő fokozatot is kifejezhet, ez esetben *fokozásról* beszélhetünk. E stíluseszköz legalább annyira kedvelt a szólások, mint más népköltészeti műfajok között; ez is összefonódhat a hasonlattal:

- *Nagyobbat tojik a tyúkja, mint másnak a lúdja* (A., Cs).

- T ö b b e t t u d a c s i r k e , m i n t a t y ú k (A).
- T ö b b e k e r ü l a l e v e s (v. z s i n ó r ) , m i n t a h ú s (v. n a d r á g ) (A).

Ezek között is legalább annyi a tréfás, mint az előző típusok esetében:

- T ö b b e t l á t h á r o m s z e m m e l , m i n t m á s k e t t ő v e l (—száj-tátóra, Cs).
- T ö b b r e h a l a d t a k k e t t e n k é t n a p , m i n t m á s e g y n a p (Cs).

A hasonlat két tagja egymással szembe is lehet állítva, tehát *ellentétet* képez, ám ez a stíluseszköz vagy alakzat a hasonlatokban, egyáltalán: a szólásokban és a közmondásokban meglepően ritka holott pl. minden 4. lírai dalban megtalálható. (A lírai dalnak alighanem az ellentét, nem pedig a hasonlat vagy más stílus alakzat a legkedveltebb eszköze.) A szólásbeli, hasonlattal összefonódó ellentét inkább tréfás, mint komoly értelmű:

- V a n i t t m i n d e n , m i n t a z ü r e s b o l t b a n (Tá).
- V i l á g o s , m i n t a v a k a b l a k (A., Cs).

Néha összefonódik a fokozással és a túlzással; nehéz lenne kizárólagos helyet kijelölni egy-egy ilyen szólás számára:

- J o b b o t t é j s z a k a , m i n t i t t n a p p a l (Ti).
- J o b b k o c s i n n y o m o r o g n i , m i n t g y a l o g k é n y e s k e d n i (A).

Ez utóbbi példa nemesak formai (ellentét-túlzás-fokozás), hanem tartalmi (szóláshasonlat-közmondás) szempontból is a nem ritka átmeneti típusú műfajok közé tartozik.

## R í m e s é s v e r s e s h a s o n l a t o k

Az eddigiekben jórészt műfaji és szerkezeti sajátosságokat tárgyaltunk, ezúttal a legfontosabb formai jellemzőket: a betű- és végrímet, valamint a verses felépítést vesszük sorra. Ezek közül a betűrím látszik régiesebbnek.

A betűrímes és a végrímes hasonlatok száma nagyjából egyenlő, az egész anyagnak mintegy a tizedét teszik ki. A betűrím kialakulását elősegítheti egy-egy állandósult jelző, de méginkább a *mint* kötőszó:

- N e l ö k ö d j , m i n t b o l o n d b o r j ú a z a n y j á t ! (Cs).
- P é n z v a n , m i n t k o p a s z k u t y á n a s z ő r (-semmi, Cs).
- M e g s z o k t a m á r , m i n t N á d u d v a r a z é g é s t (Ti).
- Ú g y m e g y , m i n t a m é n e s l ő (Cs).
- Ú g y m e g y , m i n t a m a c s k a a d i ó h é j b a n (Cs).

Egyáltalán nem véletlen, hogy éppen az *m* hanggal kezdődő betűrím a leggyakoribb, elterjedt még a *k* is, de más hangok már vajmi ritkán fordulnak elő; kevés a vegyes összetételű (pl. *m + k*) változat is:

- E l k a p t a , m i n t k ö s z ö r ú s a k u t y á j á t (Cs).
- O l y a n k ö v é r , m i n t e g y k e v e r í t t k á d (Cs).

- Ne nyúlj hozzá, mert mindjárt elfakad, mint az érett gilva  
(-golyva; Cs).
- Többet tud a csirke, mint a tyúk (A).
- Megbánta, mint amelyik kutya kilencet kölykedzett (A., Ti).

A betűrímes hasonlatok többségében két kezdőhang cseng össze, eléggé gyakori még a három, annál ritkább viszont a négy vagy ötszörös előfordulás; az utóbbiak inkább vegyes hangrendű rímszerkezetekben találhatók:

- *Mindig mást beszél, mint Bodóné, mikor a bor árát kérték tőle* (Cs).

A hasonlatokon belül megfigyelhető a *végrímek* jelentkezése is. Kezdő fokon a sorfelek vagy sorok még nem egyenlő ütem- vagy szótagszámúak, hanem a gyermekmondókákhoz hasonlóan az első tagot alkotó felhívó szóra rímel — többnyire játékosan — a második rész:

- *Különös,*  
mint a kis *Űrmös* (Cs).
- *Okos,*  
mint a tavalyi *kos* (Cs).
- *Szapora,*  
mint a *csicsóka* (A).

Ez a rímkedvelés megvan a hosszabb, de a még nem teljesen szabályozott sorfelek esetében is:

- *Többet hazudik,*  
mint *imádkozik* (Cs).
- *Inkább haska fájjon,*  
mint *galuska maradjon!* (Cs).
- *Nyugodjon az Űrban,*  
mint *Máté lova az útban!* (Cs).
- *Hosszabb a péntek, mint a szombat,*  
majd kitoldja (felvarrja) *vasárnap* (—kilátszik az alsóruha, Cs).

Aránylag kevés a szabályos: rímes-ritmikus szóláshasonlat; mondatnyi terjedelemtől lévén szó, az egyes sorfelek 6–7–8 szótagszámúak. (Az utóbbiak között már lehetnek népdalból vett idézetek is):

- *Legyél olyan szíves,*  
mint amilyen *széles!* (Cs.)
- *Úgy jóllaktam tőkkel,*  
mint a kutya *döggel* (Cs).
- *Erős, mint a sörecet:*  
három icce egy *főzet* (-gyenge; Cs).

- Olyan a lány *húsz év után*,  
mint a krumpli *húsvét után* (A).
- Öregember: *köszörűkű*,  
dirmeg-dörmög, mint a *ménkű* (Cs).

### P á r h u z a m o s n é p n y e l v i é s n é p d a l b e l i h a s o n l a t o k

Röviden már utaltam rá, hogy népdalainknak csak tizedrésze tartalmaz hasonlatot, míg a szólásféléknek jó hatoda. A költői és a prózai hasonlatok között meglepően kevés az egyező vagy rokon, százalékban alig fejezhető ki. Hiába van tehát a szerkezeti egyezés, nem párosul tartalmi megfeleléssel. A népnyelvben a prózai hasonlat magyarázó, értelmező jellegű, szinte tapad a mindennapok valóságához és meglehetősen konkrét, ám ennek ellenére is igyekszik általánosítani és áttételesen állást is foglal. A prózai hasonlatok voltaképpen a parasztság társadalmi-közösségi magatartását, értékítéleteit, morálját fogalmazzák meg meglehetősen „közönséges” (a mindennapi életből, a közvetlen környezetből stb. vett), félig komoly, félig pedig tréfás hasonlítások, hasonlóságok segítségével. A népdalbeli hasonlatok viszont „fellegjárók”: a természet minden hangulati eleme szóba kerül, hogy az érzelemnek — két ember változékony kapcsolatainak — hullámzásait érzékeltesse; a költői hasonlat szemléleti vagy érzelmi-hangulati jellegű. Nem annyira a társadalmi-közösségi, mint inkább az egyéni magatartás kerül bemutatásra, és nem is tréfás, hanem többnyire nagyon komoly vagy komolyan vett formában. Teljességgel érthető tehát a két műfaj hasonlatainak tartalmi eltérése, és az oly kevés rokon gondolat szemmel látható különbsége is.

A népnyelvben általánosan ismert az — *É l , m i n t h a l a v í z b e n* egyszerű hasonlat, mely többnyire komoly, néha már tréfás (toldott) formában szerepel. Népdalbeli előfordulásai mindig komolyak, szerkezete annyira felbontott, hogy szinte már-már fel is olvad szövegkörnyezetében:

- É n i s *éltem* egy időben,  
Kedvemre, *mint hal a vízben* (keserves).
- Maradjon nekünk a világ,  
Hogy *éljünk* mi kedvünk után,  
*Mint* kicsi *hal a tengerben*,  
Kövecses mart közepiben! (szerelmi dal).

Hasonló a helyzet a sokaságot, mennyiséget kifejező hasonlatok egy részével is; közülük ez a legnépszerűbb:

- O l y a n s ű r ű , m i n t a c s i l l a g a z é g e n (A).
- Vágok *olyan sűrű* rendet a réten,  
*Mint* mikor sok *csillag* ragyog *az égen* (aratódal).
- *Annyi* a lány, *mint a csillag*;  
Mind a subám alatt vannak (gúnydal).
- *Annyi* csirkéjük legyen, *mint égen a csillag*! (lucázó).



A kevés rokonítható példa viszonylagos többsége is a tréfás műfajok között található, ezek kevésbé fellegjárók, prózai-verses formában nevelő-didaktikus jellegűek vagy egyszerűen a csúfolkodást szolgálják:

- K ó d o r o g, m i n t a z ő r l ő s ő k k u t y á j a (Cs).
- De a legény, *mint a kutya*  
Kustorog egész éjszaka. (tréfás dal)
- U g r i k, m i n t a f i ó k s z a r v a s (Cs).
- U g r i k a z t á n, m i n t a z ő z. . . (tréfás dal).
- O l y a n n e h e z e n m o z d u l, m i n t a z ó l o m m a d á r (Cs).
- K e n d c s a k o l y a n ó l o m m a d á r :  
Mikor viszik, sebesen jár. . . (sárközi szőlőőrző nóta)

E kevés egyezésből is kiderülhetett, hogy a dalbeli hasonlatok érdemi feldolgozása külön tanulmányt igényel.

#### I g e m ó d o k é s i g e i d ő k a h a s o n l a t o k b a n

A szófajok közül kétségtől az *ige* fordul elő leggyakrabban, az állítványok 4/5-e is igei, tehát etekintetben is hangsúlyozódik a hasonlatok és főként a szóláshasonlatok epikus jellege. Míg a lírai dalok igeideje majdnem kizárólag jelenidejű, kevés utalás történik a múltba és a jövőre, a hasonlatok szintén jelenidejűek ugyan, de mintegy hatodrészüik az „epikus” múltban játszódik, a jövő viszont teljességgel hiányzik belőlük. (Áttételesen függ csak össze ezzel, hogy a hasonlatok egész szemléletmódja és szókincse is az elmúlt századokat tükrözi.)

- Ú g y i s m e r i, m i n t a r o s s z p é n z t (A).
- A l á h á n y j á k a g y e r e k e k e t, m i n t a v é n k o t l ó s -  
t y ú k a l á a m á s i k c s i r k é j é t (Cs).
- E l k ü l d t e, m i n t N a g y P é t e r a k u t y á j á t (Cs).
- Ö s s z e b ú j t a k, m i n t a s z e g é n y e m b e r m a l a c a i (A).

Még nagyobb egyöntetőség tapasztalható az igemódok tekintetében: a mindennapi funkciójukban lejegyzett hasonlatok között alig találni feltételes, s alig valamivel több felszólító módot, de még e kettő együtt sem éri el az 5%-ot! Ez imponáló egyöntetőség ismét csak arra vall, hogy itt inkább ténymegállapításról, tréfás-komoly ítélkezéstről van szó, míg a népdalokban valamivel több szerepe van a feltételes módnak. A felszólító mód a hasonlat első, a feltételes pedig a második részében helyezkedik el gyakrabban, főként ha a két mondattag igéinek módja eltérő:

- P a t t a n j, m i n t a b o l h a ! (Cs).
- Ú g y e g y e t e k, m i n t o t t h o n, c s a k n e a n n y i t (vagy:  
többet)! (A).

- Úgy áll rajta a ruha, mintha az égből vasvillával hányták volna rá (Cs).
- Úgy lép, mintha tojáson járna (Cs).

A felszólító mód azért gyakoribb, mert a különben kijelentő módban elterjedtebb hasonlatot így tudják konkretizálni és aktualizálni:

- Csikorog, mint a rossz kocsi (Cs).
- Ne csikorogj már, mint a rossz kocsi! (Cs).
- Magára vesz mindent, mint a ludas asszony (Cs).
- Ne ludaskodj már, mint a ludas asszony! (A).

### Szám és személy a hasonlatokban

A hasonlatban szereplő igék személy és szám szerinti eloszlása éppolyan egyöntetűséget mutat, mint a módoké és az időké. Az egyes szám aránya felülmúlja a 90%-ot, a harmadik személyeké pedig a 80-at (egyesben 80, többesben 7%), vagyis a többes szám és az első személyek mindkét számban szinte teljességgel elhanyagolhatók. A nagy többségtől való eltérés esetleges és a pillanatnyi alkalmazás szüleménye, mely inkább fordul elő felnőtt—gyermek, mint felnőtt—felnőtt viszonylatában és rendszerint tréfás (fenyegető) jellegű:

- Úgy pofonváglak, mint vak szent a lisztesszacskót! (Cs).
- Úgy keseregsz, mint a fazékban a kása (A).

Az első személyűség mindig enyhe öniróniával párosul, s rendszerint kevésbé erős, mint a második vagy a harmadik személynek, ill. személyről szóló változatok:

- Nem ülhetek itt, mint egy kopott gyöngy (Cs).
- Megültem, mint a Bődéék borja (-maga alá húzta a lábát; Tá.)
- Helyen vagyunk, mint Gyöngyös, mikor leégett (Ti).
- Olyanok vagyunk, mint süket disznó a búzában (Cs).

A szám és személy még cserélhetőbb, mint a mód és az idő, több lehetőséget kínál tehát az aktualizálásra:

- Úgy elverlek, mint a kétfenekű dob! (Cs).
- Úgy elverték, mint a kétfenekű dob! (Cs).
- Akkor se adnak enni, ha a szeme úgy kopog, mint a foga (Cs).
- Majd adok, ha a szeme úgy kopog, mint a foga (Cs).

Nagyon ritka az az eset, amikor a hasonlat tartalmából igei vagy más kötöttség

következik; a többes szám harmadik személy és rendszerint a múlt idő is majdnem kivétel nélküli a következő hasonlattípusokban:

- Összeálltak, mint meleggel a ló (-vadházásokra, Cs).
- Összeálltak, mint a lovak (kutyák) (A).
- Szeretik egymást, mint kutya meg macska (Cs).
- Mindég marakszanak, mint kutya meg macska (Cs).
- Szeretik egymást, mint Cuci Pitivel (Cs).

A főnév (alany) egyes és többes száma szoros (mondattani) összefüggésben van az ige (állítmány) alakjával, de mégsem kizárólagosan: a főnevek egyes száma még gyakoribb és általánosabb, mint az igéké. — E szófajt viszont más, főként jelentéstani szempontból érdemes külön is szemügyre vennünk. Előbb azonban — hasonló célból — vessünk még egy pillantást a legfontosabb szófajra, az igére!

#### *A hasonlatok igéinek jelentéstani-tartalmi csoportjai*

A félezernyi hasonlatban 420 ige (igei állítmány) van, egy-egy ige átlagosan kétszer fordul elő; e középarányostól természetesen meglehetősen nagyok az eltérések: a létezést jelentő igitípusok tízszer, a történést és cselekvést kifejező igék pedig kétszer-kétszer fordulnak elő átlagosan. A létezést és történést kifejező igék együttes száma és előfordulása sem haladja meg a 10%-ot, a hasonlatokban tehát zömmel cselekvéssel kapcsolatos igék fordulnak elő. (Újabb bizonyosság az epikus mivolt mellett.) Mindenféle ige 90%-a az elő- és tizedrésze az utótagban fordul elő; ez különben magából a szerkezetből is önként következik:

- Akkorát lép, mint egy gyalogszék (Cs).
- Bújkál, mint urakban a fájdalom (A).
- Elfogy, mint a holdvilág (A).
- Olyan, mint a jó idő malma: ígér, de nem ad (Cs).
- Olyan, mint mikor a döglött lovat patkolják (Cs).

Esetenként az elő- és utótagban is található ige:

- Úgy megy, mint aki karót nyelt (Cs).
- Úgy megy a pénz, mint akit ostorral vágna (Cs).

Az igék jelentéscsoportjait tekintve, a hasonlat meglehetősen dinamikus és „pártos” műfajnak tűnik: az előfordulások számát tekintve a mozgással és az erkölcsileg-esztétikailag értékelhető cselekvéssel kapcsolatos igék a leggyakoribbak:

mozgás:	megy .....	23	előfordulás
	jár .....	10	„
	ugrik .....	5	„
	halad .....	3	„
	összesen .....	41	„

erkölcsileg-	ad .....	7	„
esztétikailag	ér .....	6	„
értékelhető	„feszít” .....	5	„
cselekvés:	szeret .....	4	„
	kér .....	4	„
	megbán .....	3	„
	illik .....	3	„
	összesen .....	32	„

Bár a szóban forgó igék jelentés szerinti csoportosítása másként is elképzelhető, a nagy számok törvénye mégiscsak rejteget valami tanulságot. E két dinamikus csoportnak pl. megvan az alig kisebb számú ellentéte is: a „tétlenséget”, valamint az evés-ivás módját, túlzásait stb. kifejező igéké:

„tétlenséggel”	él .....	10	előfordulás
kapcsolatos igék	áll .....	10	„
	ül .....	3	„
	hallgat .....	3	„
	alszik .....	3	„
	összesen .....	29	„
az evéssel-	eszik .....	7	„
ivással kapcsola-	jóllakik .....	7	„
tos igék	iszik .....	6	„
	nyel .....	2	„
	válogat .....	10	„
	összesen .....	32	„

Az emberi külsővel (10 előfordulás) és a belső érzelmekkel (11 adat) meglehetősen kevés hasonlat foglalkozik, a műfaj tehát eszerint sem két ember érzelmi-egyéni kapcsolatának, hanem a kis közösségek és az egyén(ek) viszonyának műfaja. Nem két egyenrangú, szabad személyiség tárja fel legbensőbb titkait, hanem a társadalom (ill. annak egy csoportja) nevében ítélkező névtelen, „arc nélküli” típus fogalmazza meg egy-egy cselekvésről, magatartásról a közös (elítélő vagy helyeslő) véleményét.

Az igék csoportosítása látszólag nem támogatja azt a tételünket, hogy a hasonlat a „tenyeres-talpas” hétköznapi műfaja, mely a közvetlen mindennapi környezetből veszi az anyagát, mivel a *munkáról elvétele esik szó* (boronál, böngészik, nyúz, patkol, szánt stb.), ám ehhez már nem elegendők maguk az igék, hanem a főneveket, közelebbről a tárgyi világot is be kell vonnunk vizsgálódásunk körébe.

### *Tárgyi világ a hasonlatokban*

A félezernyi hasonlatban a 169 tárgyi vonatkozású fogalom 226-szor fordul elő, vagyis a hasonlatok fele nem elvont, nem személyekhez, vagy eszmékhez stb. kapcsolódó, hanem közvetlenül is „tárgyas”. E szavakat 14 fő csoportba lehetett osztani; több szempontból is tanulságos az így kialakult sorrend:

1. étel-ital-fűszer .....	39 szó	62 előfordulás
2. munka- és szállítóeszköz .....	24 „	28 „
3. háztartási eszközök .....	16 „	19 „
4. külvilág, a természet jelenségei ..	15 „	24 „
5. vallási vonatkozások .....	13 „	23 „
6. viselet, ékszer, ágynemű .....	9 „	10 „
7. művészet (hangszer stb.) .....	6 „	7 „
8. épület .....	5 „	5 „
9. bútor .....	4 „	6 „
10. pénz, pénzforgalom .....	4 „	5 „
11. növények .....	4 „	4 „
12. közintézmények .....	3 „	5 „
13. társas alkalmak (tor, vásár, szüret) .....	3 „	4 „
14. mezőgazdasági termékek .....	3 „	3 „

Ezekon kívül majdnem két tucat fogalom annyira széttagolt, részben egyedi előfordulású is, hogy nehéz lett volna valamiféle csoportba beosztani, legfeljebb a testrészek (6 adat) választhatók külön.

E kis, rugalmasan kezelendő statisztika még többet árul el, mint az igei táblázatok: az 1. és a 3. számú ismét csak hangsúlyozza az evés-ivás, ill. a sütés-főzés jelentőségét; részben ehhez kapcsolódik a 7. (művészkedés) és a 13. (társas alkalmak) fogalomköre. Több csoport (1., 3., 6., 7., 8., 9. stb.) arra vall, hogy a hasonlat a falu, az otthon, tehát a közvetlen és szűkebb környezet, elsősorban a faluközösségi és azon belül is a családi-szomszédsági élet műfaja, mert a tágabb környezet: a külvilág és a mezői munkák jóval kevesebb adattal szerepelnek (2., 4., 14.).

A mesék—balladák—dalok egy része valamelyik nemhez köthető, mindkét nemnek megvannak a maga „kedvenc” műfajai, ill. típusai s többnyire a férfiak a kezdeményezők, ezzel szemben a hasonlatok mintha a *nők* nagyobb szerepéről vallanának. (Ez természetesen az ún. adatközlők *nem szerinti* összetételétől is függ.)

A külső (természeti) környezet a vártnál kisebb szerepet játszik (4., 11.), a dalokban viszont a fű, fa, virág, erdő, mező, ill. a nap, hold, csillag, felhő, eső, harmat, hajnal és hasonlóak vannak első helyen; különösen gyakoriak a különféle virágok, holott a szóláshasonlatokban épp ezeket említik legkevesebbszer. (A különféle élőlényekről, így a személyekről és az állatvilágról külön szólnak.) Az 5. — és áttételesen más csoportok is — a frazeológia megkésett jellegéről vallanak.

Nem kevésbé tanulságosak az egynél többször előforduló szavak, fogalmak is: e népszerűségi összeállítás egyszerre vall a tárgy (fogalom, jelenség) és a hasonlat elterjedtségéről:

1. kenyér (+ árpacipó, pirítós) .....	6 előfordulás
krumpli .....	6 „
bor .....	4 „
kocsonya .....	4 „
tojás .....	3 „
körte .....	3 „ stb., stb.

2. talicska .....	2	„
fűrő .....	2	„
létra .....	2	„
nyárs .....	2	„ stb., stb.
3. dézsa .....	2	„
zsák .....	2	„ stb., stb.
4. villám .....	4	„
nap .....	3	„
víz .....	3	„
ég .....	2	„ stb., stb.
5. templom .....	3	„
kereszt .....	2	„
harang .....	2	„ stb., stb.
6. csizma .....	2	„ stb., stb.
7. duda .....	2	„
orgona .....	2	„ stb., stb.

Az egyszer előforduló igék és főnevek jelentésköre rendkívül széles, felülmúlja a népdalokét és alig áttekinthető; ezek között olyan fogalmak és jelenségek is szerepelnek, melyek elavultak, túlságosan is esetlegesek, sokszor épp az adott hasonlat kerete tartotta fenn (pl. fakutya, kéménydugó, tollseprő, motolla stb.) ezeket. A hasonlatokban tehát még nem teljes mértékben érvényesül a válogatás, a sűrítés, még csak félig költői műfaj.

### *Személynevek a hasonlatokban*

Míg a lírai dalokban elvétve fordul elő személynév és akkor is csak bizonyos műfaji csoportokra (párosító, páros-felelgetős, kiéneklő stb.) korlátozódik, a hasonlatok 16%-ában említenek különféle személyeket. Ezek a példák majdnem mind szóláshasonlatok. (A szóláshasonlatok százalékos aránya ennél valamivel mégis több, mivel foglalkozás, nemzetiség, vallás vagy falunév is állhat helyette.) Elsősorban a személyneveket, a társadalmi vagy más helyzetet pontosabban rögzítő szóláshasonlatok eredhettek epikus forrásokból:

- Nem élhet örökké, mint Cicelle (— Szent Cecília nem halt meg, hanem a Holdban táncol, Szent Dávid hegedül neki; Cs).
- Világgá ment, mint Kossuth (Cs).
- Mindig elkésnek, mint Gazsiné a siratással (— mindig temetés után érkezett; Cs).

A különféle személynevek között számukat és arányukat tekintve is kisebbségben vannak a mesei—mondai—történeti és legendabeli (vallásos, biblikus) eredetűek:

mesei—mondai—történeti Hüvelyk Matyi  
nevek: Orbán (Urbán)  
Csáki  
Toldi  
Mátyás király  
Kossuth

legendabeli Krisztus  
(vallásos-biblikus) Pilátus  
nevek: Szent Péter  
Szent Pál  
Szent Ferenc  
Szent Cecília (Cicelle)  
Szent Lúcia (Luca)

A személynevek 2/3-a helyi eredetű, kivételesen válnak csak országosakká (Bernát, Bodóné); sőt egy idő után helyileg is elfeledhetik kilétüket (pl. ilyen „Kis Bögre” fuvaros). E személyek nem epikus, hanem komikus hősök; egyéniségük csak annyiban fontos, hogy valamikor eltértek a társadalmi normáktól. Voltaképpen tehát társadalmi-közösségi *ellen-típusok*, kiket felerészben csak keresztnévükön említenek, felerészben csak családi vagy teljes nevükön, az asszonyokat pedig mindig férjük után. Az összes nevek közül 62-t férfiak és 13-at nők viselnek, vagyis a kirívó esetek, a „törvénysértések” inkább kötődnek a mozgékonyabb, családi—falusi kereteken kívül is tevékenykedő és főként a dominánsabb férfinemhez, mint a zártabb életet élő nőkhöz. Ezek szerint az egyszerű (családi—otthoni) hasonlatok inkább a nők, míg a szóláshasonlatok a férfiak szemléletmódját tükrözi:

- Utálja, mint Csurgai a bikát (—mert megtaposta, Cs.)
- Megtérdelte, mint Dengi a pirítóst (—görbeségét akarta kiegyenesíteni, Ti).
- Orron verte, mint Gubi a libát (—agyonütötte, Cs).
- Szétnéz, mint Isten Jancsi Radnán (—körülnéz, szó nélkül fordul is vissza, Cs).

#### *Foglalkozás, családi—társadalmi helyzet, nemzetiség és vallás a hasonlatokban*

A sokféle névtelen társadalmi típus az összes hasonlatok 10%-ában szerepel; ezek is többnyire a szóláshasonlatokhoz sorolhatók és majdnem mindenben a személyneves típusokhoz hasonlítanak. A foglalkozások közül inkább a mezővárosi (kefekötő, molnár, szabó, őrlős) és a vándoriparos (fazekastót, köszörűs) kerülnek említésre, mint a falusiak (varga); a vártnál kevesebb szó esik a falusi előjárókról (bíró) is. Úgy látszik, a szokatlan, idegen, szélsőséges típusok alkalmasabbak a példázatokban való szerepeltetésre (bőgős, szajha); ezek közé tartozik pl. a *koldus* és az *úr*:

- Minden háznál megáll, mint a jó koldus (Cs).
- Úgy forgott, mint jeruzsálemi koldus a hónaljmankön (Cs).

- Fene eszi, mint az urakat a hivatalban (Cs).
- Jön-megy, mint urakban a fájdalom (A).

Néhány régi foglalkozásnak már csak hasonlatbeli emléke él (dragonyos, fullajtár, hajdú), miként az egyházi emberek valamikori jelentőségének (barát, pap) is.

A hasonlatok úgyszólván csak az eladó és a vénlányokkal törődnek; az előzők a nevelés, az utóbbiak pedig a gúny céltáblái (a népköltészetben külön vénlány-csúfoló daltípusok alakultak ki):

- Olyan a lány húsz év után, mint a krumpli húsvét után (A).
- Olyan kapós lány, mint télen a nagygereblye (—senkinek nem kell, A).
- Válogat, mint vénlány a hurkában (—finnyásságában egy teljes tepsiből sem tudott kedvére valót találni, Ti.)
- Válogat, mint vénlány a söprűbe (—nem dolgozik, Ti).

(E hasonlatok egy részének sejthető a vaskos kétértelműsége.)

A hasonlatok meglehetősen közömbösek a vallás és a nemzetiség iránt. Az egyes felekezetek által ismert és használt hasonlatok között úgyszólván semmi különbség; az Alföldön pl. katolikusok—protestánsok egyaránt kedvelik az ilyen típusokat: — Se nem árt, se nem használ, mint a kőrösi szenteltvíz. A valamivel gyakrabban említett *zsidó* megjelölés is legalább annyira jelent foglalkozást, mint vallási hovatartozást: — Spekulál, mint zsidó az üres boltban stb. Voltaképpen ismeretlen a nemzetiségi türelmetlenség is: a leggyakrabban szereplő *cigány* inkább foglalkozás nélküli, a faluközösségi szabályokat semmi vevő, de kétségkívül szellemes és humoros, mintsem ellenszenves alakot jelent: — Mindjárt kellene, mint a cigánynak a fehér kenyér (Cs), stb. A gyűjtőterület magyarsága jóformán csak a *tót* nemzetiségi megjelölést ismeri, melyről köztudott, hogy történetileg fordult át a délszláv jelentésből a szlovákra; mindenesetre az esetek többségében már ez utóbbi jelentésben szerepel: olyan célszerű szegény ember, aki vándor és a parasztit kiegészítő foglalkozást űz, meglehetősen rossz magyarsággal és jó étvággyal rendelkezik, de akire mindig jóindulattal tekintenek: — Össze vagyunk vegyülve, mint tót a borsóval (—valamibe belezavarodtak, Ti). Mindezek a kategóriák tehát semmi többet nem jelentenek, mint *nem* paraszti, *nem* falusi, *nem* velük vagy helyben lakó, tehát más szokásokkal élő, esetleg idegen nyelven beszélő személyt.

### *Helynevek a hasonlatokban*

A népdalokban kivételesen fordul elő helynév, legfeljebb a katona- és a summásdalok lokalizáltak, a hasonlatok valamivel helyhez kötöttebbek: 4—5%-ukban meghatározott helységet említenek. Ezek közül meglehetősen kevés a távoli vagy jelentős helységnév (Bács, Heves, Jeruzsálem, Miskolc, Pest stb.), annál több viszont a közvetlen szomszédságban levő és ezek több-



sége egyben falucsúfoló történet emlékét is őrzi. Néhány példa (elöl a gyűjtött község, majd az általuk emlegetett szomszédság):

*Alsónémedi* : Bugyi, Lacháza, Kőrös, Ladány.

*Csongrád* : Gyula, Hantház, Kőrös, Szentés (3 említés).

*Tiszaigar* : Abád, Farnos, Gyöngyös, Köre, Nádudvar, Őrs, Sima stb.

### *Növény- és állatvilág a hasonlatokban*

A népnyelvi és a népdalbeli hasonlatok között a növény- és állatvilág említésében meglepő, de kétségtől kivétel nélkül következő különbség van: a népdalok kedvelik a fű (fűszál, rét, mező), fa (erdő) és a virág (gyöngyvirág, rózsza, viola stb.) motívumokat, míg a hasonlatokban úgyszólván csak haszonnövények (borsó, csicsóka, dió, fokhagyma, kukorica, lencse, szőlő, torma stb.) szerepelnek. E haszonnövények is voltaképpen tápláléknövények, tehát semmi-féle „költői” szerepük nincs. Kivételes és akkor is humoros a virágnév említése (— *Mosolyog, mint a tót rózsza, A., Cs.*).

A népdalok hasonlataiban jóformán csak madarakat (galamb, gerle, fecske, fogoly, fülemile, gólya, ráró, rigó, sas stb.) találunk, melyek hangjukkal, szépségükkel vagy egyéb „emberszerű” vonásukkal tűnnek ki, a népnyelvi hasonlatokban viszont többnyire háziállatok szerepelnek; bár elég sokféle vadat (farkas, medve, nyúl, szarvas stb.) és halat is említene, mindezek előfordulási gyakorisága azonban messze mögötte marad a háziállatokénak. Tanulságos a népdalbeli és a népnyelvi hasonlatok madarainak összevetése is: csak a galamb és a sas „közös”; az utóbbiban inkább kártékony, az ember számára kevésbé „rokonszenves” szárnyasokat szerepelnek (daru, gödény, gemecs, szarka stb.); ezek bizonyos mértékig az oktató állatmesék alakjaira emlékeztetnek:

- *Megy bele, mint a gödénybe* (—telhetetlen, mohó Cs).
- *Mindig csörög, mint a szarka* (—feleslegesen sokat és hangosan szól Cs).
- *Olyan okos, mint a nádiveréb* (—buta, Ti).

Még inkább az oktató jellegű tanmesék állatszereplőire emlékeztetnek a közismert és közkedvelt háziállatok; előfordulási gyakoriságukat nem annyira hasznossági vagy fontossági sorrendjük szabja meg, mint inkább az emberhez való kapcsolatuk, ill. emberszerűen felfogott viselkedésük, mely többnyire elítélő formában jut kifejezésre. Az alábbi táblázatban a kutya és a baromfi „előkelő” helye minden bizonnyal *nem* gazdasági jelentőségének vetülete:

kutya .....	27	előfordulás
baromfi + galamb .....	19	„
ló .....	18	„
szarvasmarha .....	15	„
sertés .....	14	„
macska .....	6	„
juh, kecske .....	5	„
szamár .....	4	„
hivály .....	2	„

A népdalbeli madár többnyire jelképes figura, sőt többségükben az állatmesék szereplői is, ám a népnyelvi hasonlatok mindig nevén nevezik a célba vett jellemhibát vagy helytelen tettet, így az állatvilágra való utalás a tréfát és a gúnyt van hivatva fokozni; (ilyen értelemben tehát ezek is röpké „tanmeséknek”, jellemformáló aforizmáknak tekinthetők):

- Csősz ül néz ki, mint a torba járó kutya (—csapzott, kedvetlen, Cs).
- Feszít, mint pesti kutya az utcán (Cs).
- Illik, mint kutya szájába a tojás (Cs).
- Kiölti a nyelvét, mint kutya a savóra (Cs).
- Nekihasalt, mint juhász kutya a vasfazéknak (Cs).
- Hasa az istene, mint a hajóhúzó lónak (Cs).
- Úgy nyerít, mint a jó kanca (Cs).
- Illik, mint tehénre a gatyá (A).
- Úgy lép, mint a macska a dióhéjban (—vásott kölykök üres dióhéjjal szokták a macskákat megpatkolni, Cs.)
- Toporog, mint a tojó galamb (A).
- Tátogat, mint a szárazra vetett hal (To).

A félezernyi hasonlatban összesen 35 állatfajta 153-szor fordul elő, vagyis minden 3. népnyelvi hasonlatban szerepel meglehetősen emberközeli lény; szerepük nem jelképes, hanem nagyon is vaskos, valóságos, és éppúgy az oktatást és a nevelést szolgálják kicsinyben, mint a terjedelmesebb, „klasszikus” állatmesék.

#### *Melléknév—jelző—névszói állítmány*

Mintegy 150—160 hasonlatban szerepel melléknév: kb. fele az előtagban, fele pedig az utótagban fordul elő, ez utóbbiak főnév melletti jelzőkként. Az előtag melléknévei közül jóval több a társadalmi, mint a természeti jellegű és a negatív tartalmú is felülmúlja a pozitívát:

pozitív (jellem)tulajdonság: ártatlan  
friss (gyors)  
igaz  
kapós  
szíves

negatív (jellem)tulajdonság: bolond  
buta  
fösvény  
goromba  
irigy  
különös (különc)

lusta  
mérgező  
piszkos  
telhetetlen

Hasonló a helyzet a testi bélyegeket illetően is, bár itt nem annyira a két pólus felé való sarkítás a lényeges, hanem egy ösztönös esztétikai ízlés, értékítélet:

szépnek, elfogadhatónak tartott:

bodor  
erős  
egyenes  
fekete  
könnyű

rútnak, esztétikailag nem elfogadhatónak tartott:

cafatos  
hasbanvállas (kövér, pocakos)  
kicsi  
kopasz  
kövér  
nagyhasú  
pállottszájú  
szeplős  
vékony  
vörös  
piszkos stb.

A nem emberre vonatkoztatott melléknevek között szép számmal akadnak ellentétpárok (hideg-meleg, hosszú-rövid, ritka-sűrű stb.); a többi valamilyen méretet, mennyiséget vagy külső vonást, ritkábban minőséget (bizonytalan, drága stb.) jelöl.

Hasonló a helyzet az *utótagban* szereplő főnevek jelzőivel is, ezek azonban inkább tárgyra, állatokra stb. vonatkoznak, mint az emberre (hiszen az *emberhez* keresnek hasonlót, hasonlót), így az előtag mellékneveinél is többféle alakúak és jelentésűek. Az előzőkhöz részben hasonló csoportokba sorolhatók:

pozitív (jellem)tulajdonság: boldog  
ép  
jóra való  
jó

negatív (jellem)tulajdonság: bolond  
büszke (járású)  
csökönyös  
ludas stb.

esztétikus testi tulajdonság (hiányzik)  
nem esztétikus testi tulajdonság

kihízott  
kopasz  
sánta  
süket  
vak  
vén stb.

A jelzők többsége esztétikailag-etikailag *nem* értékelhető vagy *közömbös* jelentésű, mely mindössze a tárgy vagy jelenség stb. jellemzését szolgálja. Talán mennyiségi—minőségi csoportot lehetne itt megkülönböztetni:

mennyiségi jelzők: hosszú  
sok  
vastag  
vékony stb.

minőségi jelzők: érett  
forró  
hideg  
kopott  
savanyú  
száraz  
tisztá  
véres stb.

Míg a mennyiségi—minőségi jelzők jelentős része tárgyakhoz tapad, a külső-belső tulajdonságot kifejezők emberekhez—állatokhoz társulnak leggyakrabban; (az ember sokféle foglalkozású, az állat pedig fajtájú lehet):

az *ember* jelzői az utótagban: batyus  
egyszeri  
jó  
jóraló  
maszületett  
ludas  
örökkévaló  
putrisi  
vak stb.

az állatok jelzői az utótagban:

*kutya* : sánta, hosszú, bolhás, kopasz, vak, veszett stb.  
*ló* : büszke járású, csökönyös, hajóhúzó, szakadt stb.  
*szarvasmarha* : bolond, kivert, megkötözött, vörös stb.  
*sertés* : hízó, rühes, süket, pányvás stb.

Mindenféle melléknévnek (jelzőnek) minden helyzetben az *árnyalás nélküli, tömör* jellemzés vagy elképzeltetés a szerepe, e tekintetben minden tartalmi

eltérés (néhány dalbeli példa: árva, édes, ékes, engedelmes, szép, ill. fonnyadt, kemény, sárga stb.) ellenére is költői szerepet töltenek be, mint a népdalok szintén árnyalás nélküli, tömör melléknevei, ill. jelzői.

Említettük, hogy az előtagban mutató vagy rámutató szó is állhat (olyan, úgy stb.), ez általában feleslegessé teszi a melléknév használatát, bár gyakran mégis kiteszik. Az ilyen típusú hasonlatok száma 30–35, százalékos arányuk pedig 6–7 lehet, így a többi melléknévvel együtt az összes előfordulások száma 100 eset, ill. 20% körül mozog. Ezek a vagylagosan szereplő (elhagyható vagy csak a második tagban kitett) melléknevek is az előzőkhöz hasonlóan csoportosíthatók:

pozitív jellemvonás:	jó okos
negatív jellemvonás:	érzékeny irigy furcsa kíméletlen mérges nevetséges ügyetlen veszekedős stb.
testi (külső) jegy:	egészséges kövér sápadt sovány vékony stb.
minőségi jelzők:	bizonytalan haszontalan stb.
mennyiségi jelzők:	kicsi kevés nagy stb.

Az utóbbi három voltaképpen ritkán van kitéve, helyettük *annyi*(-ra), *úgy* és hasonlók állanak; a *kevés* és a *sok*, valamint a *semmi* szinte csak kimondatlanul szerepel, a *több* viszont gyakran kezd mondatot:

- T ö b b h á z , m i n t t e m p l o m (—ha valakit kitiltanak valahonnan, Cs).
- T ö b b e t t u d a c s i r k e , m i n t a t y ú k (A).

Mindhárom jelző-kategória tehát pozitív–negatív belső és külső, valamint mennyiségi–minőségi jelentést hordoz; mindezekben belül egyrészt a negatív, másrészt a minőségi (minősítő) jelentések vannak többségben.

## Összegezés

A különféle hasonlatok a népnyelv népköltészet feltűnően kedvelt stílus-eszközei közé tartoznak; e kettő között a szerkezeti azonosság ellenére is meglehetősen nagyok a tartalmi eltérések. E tanulmány csak a népnyelvi hasonlatok elemzésére vállalkozott, noha bőven élt népdalbeli példákkal, párhuzamokkal is.

A népnyelv hasonlatai az összetett szókapcsolatokhoz tartoznak, ennek ellenére a proverbiumok előzményeiként értékelhetők csupán; csak félig költői műfajok. Az egyszerű és a szóláshasonlat két külön műfaji alcsoportnak tekinthető, bár szerkezetük azonos ( $A/B$ ), az utóbbi azonban közelebb áll az epikához és több toldalékot ( $X + AB$ , ill.  $A/B + C$ ) is tartalmaz. A hasonlatok össze vannak fonódva más szólásokkal, sőt néha közmondásokkal is; olykor rímes-verses formát öltenek és bejuthatnak a népdalokba is, sőt vehetnek át népdalbeli részletet is.

A hasonlatok domináns szófaja az előtagban elhelyezkedő *ige*, melynek 90%-a egyes számban és 80%-a harmadik személyben áll; bár az aktualizálás során ezeken sokat változtatnak. Az igék jelentésköre sokféle dinamikus vagy etikailag értékelhető cselekvést fejez ki, nagyon kevés viszont a történet, létezését jelentő igék száma. A fő csoportoknak (cselekvést kifejező, etikai jelentésű igék) megvannak a nem sokkal kisebb számú ellentét-csoportjai is (a „tétlenség”, ill. a „hedonizmus” igéi). A mindennapok szférájában mozognak.

A főnevekben jelentkező tárgyi világból szinte hiányzik a külső természet, annál több a házi—háztartási—falusi vonatkozás. Kevés helyet kap a munka, jóval többet a különféle társas alkalmak. A személynevek harmada mondai—történeti—vallásos, kétharmada pedig helyi, „hétköznapi” eredetű; többségük férfi, kik társadalmi ellen-típusokat képviselnek. A nem paraszti foglalkozások köréből éppúgy sok példázat szól, mint „idegen” (nem helyi) közösségek tagjairól. A növények közül csak a haszonnövények, az állatvilágból pedig zömmel a háziállatok szerepelnek, mindkét kategória „emberközelben”.

A különféle melléknevek (jelzők) pozitív—negatív belső-külső, vagy etikailag-esztétikailag értékelhető mennyiségi—minőségi jelentést hordoznak; mindig a negatív, ill. a minőségi jelentés van túlsúlyban. Ezek is alátámasztják a hasonlatok ítélező, állásfoglaló jellegét.

## IRODALOM

Dömötör Tekla—Katona Imre—Ortutay Gyula—Voigt Vilmos: A magyar népköltészet. 2. kiad. Bp. 1969.

Fábián Pál—Szathmári István—Terestyéni Ferenc: A magyar stilsztika vázlata. Bp. 1958.

Herczeg Gyula: Móricz Zsigmond képalkotásának néhány kérdése-Nyr 82 (1958).

Herczeg Gyula: Krudy Gyula hasonlatai-Nyr 83 (1959).

Herczeg Gyula: A képlátás néhány kérdése mai prózáinkban-Nyr 84 (1960).

Katona Imre: Virágének—magyarnóta—népdal (Párhuzamos szögyakorisági vizsgálatok) — *Artes Populares* 1 (1970), 70—102.

Katona Imre: Csongrádi szólásmagyarázatok és történetek-Nyr 74 (1950), 362—368.

O. Nagy Gábor: Magyar szólások és közmondások. (Bp.), 1966.

Ortutay Gyula—Katona Imre: Magyar népdalok, I—II. Bp. 1970.

Preminger, Alex (szerk.): Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1972.

Szabó Zoltán (szerk.): Kis magyar stilsztika. Bukarest, 1968.

Szathmári István (szerk.): A magyar stilsztika útja. Bp. 1961.

K. Szoboszló Agnes: A szemléletesség eszközei Németh László nyelvében. *Nyelvtudományi Értekezések*, Bp. 1972.

Tompai József (szerk.): A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan, II. Mondattan. Bp. 1962.

Helikon. Világirodalmi figyelő. 1970, 3—4. sz. (Modern stilsztika.)

## A szimbolista ciklusok elemzésének módszertanához

(Egy Blok-tanulmány néhány tanulsága)

HUSZÁR JÁNOS

Alekszandr Blok világirodalmi jelentőségű életművéről könyvtárnyi a szakirodalom. Azonban a hatalmas mennyiségű tanulmány, cikk, monográfia ellenére is maradt költészetével kapcsolatban néhány válaszra váró kérdés, melyek eldöntése csakis a művek mélyreható elemzésétől, új szempontok felvetésétől várható. Blok lírája — költészetének sajátos törvényei miatt — kivételesen egységes, ezért érthetetlenek azok a törekvések, amelyek ennek az egységes egésznek ezt vagy azt az oldalát „mentegetni”, „igazolni” próbálják, vagy a „dekadens” Blok számlájára írják. Blok költészetének láncában nincs egyetlen láncszem sem, amely ne felelne meg egész lírája logikájának, és vice versa, a bloki líra logikáját csak akkor érthetjük meg, ha e lánc minden láncszemét szem előtt tartjuk. Az 1902-ben írt *Sztyihi o Prekrasznoj Dame*, az 1907-ben írt *Sznyeysznaja Maszka* és az 1918 januárjában keletkezett *Tizenkettő* a bloki költészet ugyanazon törvényei szerint íródott. Ennek bizonyítása költészetének minden szférájában túlnő e tanulmány keretein, de bármely szféra felderítése segíthet megérteni költészetének egészének lényegét, és a helyes analízis eredményének tükröznie kell az életmű egészének lényeges vonásait. Az életmű egységét bizonyító ilyen szféra Blok versciklusainak szerkezeti sajátossága is. Igyekezzünk bebizonyítani, hogy a bloki ciklus modell egy elvileg új műfaji képződmény, melynek poétikai sajátosságai általában a szimbolista ciklus releváns jegyei. Ezeknek a sajátosságoknak a feltárása közben Blok ciklusainak olyan törvényszerű belső összefüggései tárulnak fel, melyek mindennél pontosabban jelzik a fent említett ciklusok egységének poétikai lényegét. Elemzéseink eredményeit — mutatis mutandis — fel lehet használni az orosz szimbolista költők tanulmányozásához éppúgy, mint Ady, Baudelaire, Yeats ciklusainak elemzéséhez. A kutatók e költők lírájának vizsgálatakor megállapítják, hogy verseiket ciklusokban írták, vannak értékes megjegyzések arról is, hogy a külön kevésbé jelentős versek a ciklus összefüggésében „különleges” megvilágításba kerülnek, jelentősebbé válnak. De a legszerveesebben egységes szimbolista ciklus is mint szuverén versek halmaza, nem mint poétikai egység került vizsgálat alá.

Az orosz szimbolista költők ciklusai szerkezetükben gyökeresen eltérnek a XIX. századi orosz romantikus, impresszionista költészet lírai ciklusaitól: egy új műfaji képződményt jelentenek. Ennek kialakulását jól végigkövethetjük a lírai ciklusok vonulatát végigkísérve.

A klasszicista ciklus modelljét műfajisága jellemzi. A klasszicista költő az óda, az elégia vagy más műfaj általános szabályainak veti alá magát a versciklus írása közben, s az egyes versekben megjelenő témák és hangulatok valódi kompozíció nélkül, mechanikusan követik egymást. A klasszicizmusból a romantikába való átmenetet a ciklus modellek szempontjából az a folyamat jelzi, melynek keretében a romantika érzelmi hulláma elmossa a merev műfaji határokat, a ciklusban hagyományos műfaji egységet a hangulat egysége váltja fel. Ebből következően fokozódó hangsúlyt kap a ciklus megkomponáltságának kérdése. A hangulatilag domináns versek a ciklus „hangsúlyos” helyeire — elsősorban elejére és végére — kerülnek. A ciklus verseit közelíti egymáshoz az is, hogy a ciklus egységét biztosító egységes érzelmi — hangulati attitűd mintegy az egyes versek szövete fölött fogja át a ciklust, ez az érzelmi plusz több, mint amit külön-külön az egyes versek mechanikus egymásutánisága adhat. Sőt, a romantikus költő nem elégszik meg a ciklus megkomponálásával, hanem a könyv kompozíciójának is több figyelmet szentel, mint klasszicista elődje. Az érzelmek előtérbe kerülésével párhuzamosan a romantikus ciklusban megjelenik egy fajta „novellizáció”. Ahogy változik a társadalomban az egyén szerepe, úgy változik a lírai hős szerepe. Ez a lírai hős mintegy „objektívizálódik”, aktív szereplője lesz a ciklus keretében helyet kapott konkrét eseményeknek; előbb egyenrangú lesz a ciklus többi „szereplőjével”, majd kizárólagos főszereplője lesz a ciklusnak. Ez utóbbi mozzanatban a romantikus ciklus modell közel áll a szimbolista ciklus modellhez, de attól mégis minőségileg különbözik. A két modell pontos elválasztása

azért is fontos, mert hagyományos poétikai kritériumok alapján nagyon nehéz, néha lehetetlen meghatározni egy ciklusról, egy kötetről, hogy romantikus-e vagy szimbolista. Ugyanarról a műről egyforma joggal állíthatjuk hagyományos kritériumok alapján mind az egyiket, mind a másikat. Nem jelentenek segítséget a „posztromantika” vagy a „preszimbolizmus” bizonytalan kategóriái sem. Abban biztosak vagyunk, hogy a szimbolista ciklus modell a romantikus-tól nem az asszociációk gazdagsága, nem szubjektívizmusa, zeneisége vagy egyéb, gyakran jellemzőnek felfogott jegyek különböztetik meg. Ezek, mint sok egyéb mozzanat is, inkább összekötik őket. Lényegében ugyanazon társadalmi tendencia két különböző szakaszának termékei, a romantikus — elsősorban nem a kelet-európai — és a szimbolista líra ugyanabból a válságból született, e két költői irányzat mögött egyaránt az elidegenedetségek életérzése, a mítosz elvesztése és egy új mítosz teremtésének vágya áll. Novalis esztétikáját sok tekintetben sajátjának vallhatná a szimbolista költő is. Poétikai szempontból a romantikus és a szimbolista ciklus modell közti különbséget elég pontosan le lehet írni egy objektív kritérium segítségével. Ez — mint lentebb kifejtésre kerül — abban áll, hogy a szimbolista ciklus modellben meghatározó strukturális elv a szimbólumok különleges rendszere, a romantikusban pedig nem.

Blok líráját a ciklikus szerkesztésmód döntően jellemzi. Költészetének alapvető tartalmi-formai mozzanatait nem a különálló, autonóm versekben kell keresnünk, hanem a versek strukturális-poétikai egységének szintjén, a ciklusban. Az, aki ezt a ciklusszerkezetet a külső formához tartozó költői fogásnak tartja — többé vagy kevésbé —, Blok lírájának csak a felszínén mozog. A szimbolista ciklus modell a költő lírai lehetőségeinek kitágítását jelenti. A szimbolizmus előtti lírai struktúrákban a legfelső lírai szint a vers volt. A szimbolista ciklus modellben ez a legfelső szint a ciklus, sőt a ciklusok rendszere. Ha ezt szem előtt tévesztjük, nemcsak a költő szubjektív szándéka ellen cselekszünk, hanem objektíve elszegényítjük költészetét.

Blok egész lírájának releváns jegye az egyes versek, ciklusok közötti asszociatív és logikai kapcsolat. Ez a kapcsolat, visszavetítve az egyes versekre, azoknak csak ebben a szerves egységben érzékelhető plusz értelmi-érzelmi töltést ad. De hogy írható le ez a folyamat, mi ezeknek a kapcsolatoknak a hordozója? A szimbolista ciklus poetikai „alapegysége” a szimbólum, s a szimbólumok rendszerére épül fel a ciklus. Ez azt eredményezi, hogy egy szimbólum felbukkanása a ciklus egy adott versében egy egész sor lírai „információ” bevitelét jelenti a versbe, felidézve ezzel mindazt a kontextust, amelyben az adott szimbólum szerepelt. A szimbolista költő a költői képek közül a legdinamikusabbá, uralkodóvá a szimbólumot teszi. Hogy éri ezt el? A nem szimbolista ciklus modell szerint íródott lírai versekben — mivel a legfelsőbb lírai szint a versegész — a költői kép dinamizmusa az egyes versek struktúrájának keretein belül marad. A szimbolista ciklus modell szélesebb dinamizmusra ad lehetőséget. Mivel itt a műegész a ciklus, s nem a vers, az egyes versek utolsó szava nem a vers dinamizmusának lezárása, hanem egyidejűleg egy új, felsőbb szintű dinamizmus kiindulópontja is. Más szavakkal: a szimbolista ciklusban a figyelem és feszültség nyugvópontja nem a vers, hanem a ciklus végén van. A szimbólum „hatásmechanizmusa” a szimbolista ciklus szerkezetében a következő. Amikor a ciklus egyik versében felbukkanva a szimbólum az előző versek világát felidézi s ezzel aktívan beavatkozik az új vers szerkezetébe, megtöri, fékezi a vers szerkezetét, mivel egy versen kívüli struktúrára utal. De éppen ezzel az utalással ad azután új, intenzív lökést a vers dinamizmusának. Azt lehet mondani, hogy a vers menete előző struktúrákkal gazdagodva mintegy energiát merít azokból az új lendülethez. Ez a mechanizmus a szimbolista ciklust „kétdimenzióssá” teszi. Az első „dimenzió” a versnek lineárisan futó menete, melyben a szemantikai, logikai, asszociatív kapcsolatok mintegy lineárisan haladnak a vers utolsó szaváig. A második „dimenzió” azok által a szimbólumok által jön létre, melyek a ciklus adott versében felbukkanva más kontextusokra, a ciklus egészének struktúrájára utalnak. Ez a „vertikális” dimenzió egyidejű a „lineárisal”, s a szimbolista ciklus modell verseinek szerkezetét meghatározza szimbólumainak ez a kettős szerkezete. Ebből következik, hogy a szimbolista ciklus egyes verseinek autonómiája lényegében csak a „lineáris dimenzió” szintjén valósul meg, s hogy a „vertikális dimenziójú” versszerkezet a szimbolista ciklus modell döntően fontos poétikai jegye. Ha tehát a szimbolista ciklusból, természetes közegéből, kiemelünk egy verset, akkor csak a „lineáris dimenzió” befogadására van lehetőség, s a vers például egy tájverssé egyszerűsödik. Mivel vertikális dimenzióját elvesztette, az adekvát befogadás lehetetlen.

A szimbólumnak magában véve is van egy olyan sajátossága, hogy egyrészt önmagát jelenti, másrészt önmagán is túlmutat. A szimbolista ciklus modellben ez az „ambivalencia” a ciklus szerkezetében, a mű egész szintjén lesz meghatározó poétikai elvvé, hisz ez a ciklus mint láttuk, mindig „kétdimenziós”. Ha megtaláljuk, hogy milyen mélyebb jelenség áll e mögött az „ambivalens” szerkezet mögött, feleletet kapunk arra is, hogy mi a tartalmisége a szimbolista ciklus szerkezet e formai törvényszerűségének.

Mivel a szimbolista ciklus szerkezeti alapegysége a szimbólum, s e szerkezet maga is „ambivalens”, e ciklus modell alapvető elemei mindig távolabbi, nem tárgyiasan kifejezett



jelentésekre utalnak. A szimbólum mint hagyományos költői eszköz a szimbolista ciklus modellben egy bonyolultabb költői világot alkot. A szimbolista költő nem a hagyományos költői eszközökkel hódítja meg a valóságot — de maga a valóság sem „hagyományos”, a hétköznapi napokban is viszonylag egységes jelentésben előttünk álló. A századforduló valóságának lényege a többértelműség, az, hogy a társadalom szembeötlő jelenségei mögött még egy másik, lényegibb és nehezen kiismerhető világ áll. A szimbolista ciklus modell „ambivalenciájában” — közvetetten — a századforduló társadalmának „ambivalenciája” visszhangzik, az, hogy a soha nem látott mértékű ipari fellendülés és öröknek gondolt társadalmi felszín (Belle Epoque) mögött ott álltak vele szemben a változásra váró, a forradalomra készülő társadalom lényegi erői. S ha a hétköznapi napokban jelentkező társadalmi valóság nem olyan, mint amilyennek tűnik, akkor a tárgyi valóság sem egyjelentésű, amögött valami másik, lényegi világ áll — a századforduló orosz szimbolistáinak életérzése szerint. S ebből az ő költői „tanulságuk” az, hogy maga a valóság, a realitás irreális, ergo: az ehhez a valósághoz való racionalista közeledés irracionális. A társadalmi valóság „ambivalenciájának” élménye talán a *Haláltáncok* ciklusban nyert legkarakterisztikusabb költői megfogalmazást. A társadalom felszínén az emberek hivatalt viselnek, bankba, bíróságra járnak, de valójában mindannyian árnyak, hullák: „Kibukkan egy árnyalak | s még egy- a köpeny alatt | fehér ingmell, szürke frakk, | gomblyukban piros virágszál. | Menyasszony vagy karcsú bajnok? | Sisak csillan, toll lebeg. | Arca: négy sötét üreg, | mozdulatlan, holthideg. |” (Ford. Lator L.) Blok szimbolizmusának ez az „irrationalizmus” a valóság lényegének megragadására irányuló költői törekvés. Az, hogy Blok következetesen saját szimbólumait teszi meg a vers, a ciklusszerkezet „alapegységévé”, és ugyanazzal a következetességgel — mintegy a versek alapszöveve fölött — alakíti ki asszociatív kapcsolatokat az egyes versek között, azt sugallja, hogy ez a szimbólumvilág a valódi, a lényegi világ, a hétköznapi világ felszíni, esetleges. Másfelől a bloki ciklusok fent leírt „ambivalens” szerkezete azt sugallja, hogy az ebben a költészetben tükrözött társadalmi valóság szerkezetének törvényszerűsége az ambivalencia. Tehát a társadalmi élmény költőileg megfogalmazódott, adekvát formát nyert a szimbolista ciklus modellben.

Blok lírája ciklusos szerkezetű. Ezzel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy melyek a szimbolista ciklus megformálásának legáltalánosabb törvényszerűségei, és milyen szerepet játszik a költő ciklusformáló tevékenysége. Mint már szó esett róla, a szimbolista ciklus formai sajátossága különleges, a szimbólumok rendszerén nyugvó szerkezetében van. E mögött a formai sajátosság mögött — mint utaltunk rá — a szimbolista költő sajátos társadalmi élménye húzódik. E formai és tartalmi mozzanatok egyaránt az egyes ciklusok verseinek egymás felé való közeledését eredményezik. Ez a folyamat a szimbolista ciklus modell formálódásának mintegy „objektív” oldala. Ennek a folyamatnak „szubjektív” oldala az a tudatosság, melylyel a szimbolista költők ciklusait, könyveiket megformálják. Blok, Brjusov és a többiek versköteteik előszavaiban maguk hívják föl az olvasó figyelmét a versek, a ciklusok egybeartozására, a kötetek „verses regényként” való olvasására. Természetesen hiha lenne az „objektív” és a „szubjektív” merev kettéválasztása, hisz épp kölcsönhatásukban nyeri el végeleges formáját a ciklus. Ebből a kölcsönhatásból következik, hogy az „objektív” oldal a forma eleme is, s hogy a „szubjektív” ciklusformálás mélyen tartalmi jellegű folyamat is. Ez utóbbi jól vizsgálható a Blok életében legtöbb kiadást megért, s Blok által legtöbbet változtatott cikluson, a *Verses a Gyönyörű Hölgyről*-ön. A Blok által többször átformált mű utolsó kiadásában nyeri el végső ciklusos formáját, s az újjáformált struktúra új tartalmi hangsúlyokat, jelentéseket kapott ebben a folyamatban.

A szimbolista ciklus „alapegységének” neveztük a szimbólumot. Ebből következik, hogy egy szimbolista ciklus mint műegész struktúrájának az elemzése a szimbólumok rendszerére kell, hogy összpontosuljon. Ez természetesen nem jelenti a mű teljes elemzését; ezután a ciklus azon szféráit kell elemeznünk, melyek túlmutatnak az egyes versek struktúrájának keretein, majd az egyes versek „lineáris dimenziójának” elemzése után kapjuk meg a ciklus struktúrájának azt a vázát, amelynek alapján meghatározhatjuk a ciklus egészének tartalmi-formai sajátosságait.

Ennek a struktúrának legdinamikusabb eleme a szimbólum. Vizsgáljuk meg közelebbről! Goethe egy helyen a következőt írja a szimbólumról: „A szimbólum a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja át, mégpedig úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és még minden nyelven kimondva is kimondhatatlan legyen.” (Id. Lukács György: Az esztétikum sajátossága II. 676.) Tehát az eszme magába gyűjti a jelenség belső tartalmát, és eszmei jelleget kölcsönöz a képnek oly módon, hogy magába fogadja a jelenség képiségbe való átmenetének belső gazdaságát. Ez a meghatározás utal a szimbólum totális jellegére és elhatárolja egymástól a művészet két szembenálló ábrázolási módját, az allegorikust és a szimbolikust. Amit a hagyományos irodalmi szimbólum fogalma alatt értünk, sokkal szűkebb kategória ennél. Ez a költői kép analógiás úton nyer mindennapi használatánál szélesebb érzelmi-értelmi töltést. A szimbolista ciklus modell szimbólumai

— e modell poétikai sajátosságai miatt — szélesebb érvényűek. Baudelaire szimbólumait az eszmére szabott formának nevezte. (La forme moulée sur l'idée.) Témánk szempontjából ez a pontos meghatározás azt jelenti, hogy ez a fajta szimbólum az adott struktúra egészében a szimbolista ciklus verseinek struktúrájában valósul meg. A szimbolistát költő szubjektív szimbólum kezelése s a szimbolista ciklus modell sajátos szerkezete a ciklus szimbólumainak egy olyan szubjektív rendszerét adja, amely a mű világában törvénnyé válik. Ezáltal egy újabb költői sík jelenik meg, a jelenség és az eszme közé beékelődik a szimbólumok rendszerében létrejött szubjektív jelenségvilág. Arról, hogy e mögött a szubjektív jelenségvilág mögött milyen költői életérzés áll, már esett szó. De nem spontán — szubjektívisztikus ez a szimbólumkezelés a cikluson belül sem, hiszen a ciklus modell törvényei szigorú rendszerbe fogják ezt a szimbólumvilágot. Ennek a szubjektív szimbólumvilágnak van egy nagyon jelentős arche-rétege is. Ez az arche-réteg a szubjektív szimbólumvilágot objektív, emberi — pszichikai és történelmi — társadalmi, viszonylatokkal kapcsolja össze. Másfelől ezek a szimbólumok aktuális társadalmi eseményekhez kapcsolódnak. Ilyen módon a szimbolista ciklus szimbólumvilágában össze van kötve az egyéni és a társadalmi, az egyes és az általános, tehát nem csak a ciklus szerkezeti alapegysége, hanem szervező közepe is a különös esztétikai szférájában.

A szimbolista ciklus modell szimbóluma tartalmában és formájában tehát különbözik az előző korszakok szimbólumától. Ezt a minőségi különbséget helyes lenne terminológiailag is jelölni.

\*

A szimbolista ciklus modell szimbólumai első, formális megközelítése három csoportra osztható. A „helyi jelentőségű” szimbólumok a konkrét élmény hatására születtek, s hatóságuk a cikluson belül marad. A ciklusban megszületett szimbólumhoz a költő később is visszatérhet, azt kiteljesítheti. És végül a ciklusba kerül olyan szimbólum, amely azt az előző és a következő ciklusok áramkörébe kapcsolja be. A költő kulcsfontosságú szimbólumai az életmű egészét behálózzák. A *Hóálarc* ciklusban a „hajó” szimbóluma valódi mélységében csak az előző ciklusok világának ismeretében bontakozik ki, a *Tizenkettőben* a hóvihár szimbóluma a jellegzetesen bloki használat ismerete nélkül szegényes, értelmezése csak leegyszerűsített lehet.

Blok vagy tradicionális szimbólumokat emel be költészetének öntörvényű világába (pl. a „maszk” szimbóluma), vagy szubjektív szimbólumokat alkot (pl. a „hó” szimbóluma). Az egyes szimbólumok, melyek a szimbolista ciklus modell törvényei szerint helyezkednek el, egymás között is össze vannak kapcsolva. Blok a „Sznyezsnoje szerdce”<sup>\*</sup> típusú jelzős szerkezeteket alkot, melyek struktúrája a következő. Ezekben egy metafora (holodnoje szerdce) és a „hó” szimbólum képzett alakja kapcsolódik össze. Ez utóbbi Blok ciklusainak világában maga is tartalmaz metaforikus elemet (párhuzam a természeti erők és az emberi szenvedélyek között). Ezek az összetételek három csoportra oszthatók. Az első csoportba az alaptaghoz elvont jelentésű determináns járul: pl. „plennaja vjaz”. A második csoportban az elvont jelentésű alaptaghoz járul konkrét jelentésű determináns: „Sznyezsnaja mglja”. A harmadik típus az, amikor olyan tárgyak, jelenségek, fogalmak kapcsolódnak össze a jelzős szerkezet nyelvtani törvényei szerint, melyek a valóságban kizárják egymást, — „Sznyezsnuj kosztjor”, s amelyek a szimbolista ciklus modell törvényei szerint születtek, érthetők meg. Az e modell előtti költészetben alaptag és determináns síkja egybeesett. Blok ugyanazt a nyelvtani szerkezetet használja, ezzel kényszerítve az ideiglenes összekapcsolásra, s ez az összekapcsolás azért nyer megerősítést, mert a nyelvtani szerkezet egyik vagy mindkét tagja mint szimbólum magával hozza ebbe a szerkezetbe azokat a lírai információkat, melyek a más kontextusra való utalásból erednek. (Abból, melyekben az adott szimbólum szerepel.) Ez egy második síkot ad, s ezek a költői képek immanens költői világot alkotnak, közvetlenül nem szembesíthetők a valósággal. Bonyolultabb a „vjuzsnaja tyis” típusú jelzős szerkezet, amely a „sznyegovaja tyis” és a „sznyegovaja vjuga” szerkezetek alaptagjaiból formálódott, s a determináns a szimbólumok rendszerében hozzáértjük. Ily módon ezek a szimbólumokból álló „mikrostruktúrák” a ciklusban szimbólum sorokat alkotnak, s ezekből egész metaforikus tematika keletkezik. Ezek a szimbólum sorok a ciklusban szinte „megelevenednek”, egész sor plusz értelmi-érzelmi töltést tartalmaznak. Ezek a szimbólum sorok adják meg a valódi gazdagságot az olyasfajta képeknek, mint: „pod zvonkoj vjugoj umerety”. Ez nem költői önkény, hanem a ciklusszerkezet belső törvényeinek kiteljesítése.

Természetesen a szimbólum sorok nem a levegőben függenek, hanem a verskeretnek megfelelő költői szituáció alaphangját adják meg. Ezek a szituációk — mint a lírai hős maga-

<sup>\*</sup> Az elemzett példák a *Hóálarc* ciklusból valók.

tartásmódja is ezekben a szituációkban — általában hagyományosak. De mivel elszakíthatatlanok a szimbólumoktól és szimbólum soroktól, maguk is sorokba rendeződnek. A *Hóálarc*ban ilyen jellegzetes szituáció például a lovag és a Hölgy, a költő és szerelme viszony. A verskeretek (hajnal, hóvihar stb.) szintén sorokba rendeződnek, s törvényszerűen valamilyen költői eseményt, hangulatot jeleznek (pl. a Hölgy közeledtét). Ez megkülönbözteti őket a romantika s más stílusok archetipikus Ősz, Este stb. kereteitől, s bár maguk is tartalmazhatnak ilyen arche-elemet, döntően a szimbolista ciklus modell törvényszerűségei szerint funkcionálnak. A szimbólumok, mikrostruktúrák szimbólum sorok, szituációk — melyek között már gazdag asszociációs és informatív kapcsolatok vannak — a versekben, a ciklusban összefonódnak, sajátos makrostruktúrákat hozva létre. Ezeknek a makrostruktúráknak aktualizálása lehetetlen, ezek a ciklus belső törvényeinek termékei. A „v sznyezsnoj mászke, rücar milij, v sznyezsnoj maszke tü gori típusú makrostruktúra a „maszka”, „sznyeg”, „rücar”, „gorety” (na kosztre) szimbólum sorok és szituációk összefonódásából jönnek létre. Nemcsak a valóságban, de a költészetben is lehetetlen volt eddig „v sznyezsnoj mászke” „na sznyezsnoj kosztre” elégni. Ezek a váratlan átváltások egyik szimbólum sorból a másikba az asszociációk, hangulatok, információk olyan feszültségét teremtik meg, melyek a ciklus érzelmi csomópontjaivá teszik a makrostruktúrákat.

Ugyanolyan módon, ahogy Blok a különféle szimbólumokat egy mikrostruktúrába, a különféle mikrostruktúrákat egy szimbólum sorba, a különféle szimbólum sorokat egy makrostruktúrába egyesíti, építi fel a különféle makrostruktúrákból a verset s a különféle versekből a műegységet, a ciklust is. Végeredményben a ciklus szerkezetében Blok költészetének törvényei szerint egyesíti a valóság szétszakadt elemeit, az alogikusból logikust teremt — saját világát, amely kora valóságának adekvát tükrö.

A szimbolista ciklus modell fent tárgyalt sajátosságai a bloki életműnek kivételesen szerves egységet biztosítanak. Ez az egység talán legjobban a világhírű *Tizenkettővel* szemléltetethető. A *Tizenkettő* egész mélysége csak akkor tárul fel előttünk, ha az olvasáskor tudatosulnak bennünk azok az információk, asszociációk, melyek a bloki ciklusszerkezet sajátosságai-ból következnek. Például a hóvihar szimbóluma elválaszthatatlan a *Hóálarc*, a *Faina* és mindazon ciklusok világától, melyekkel a hó szimbólum sor a *Tizenkettőt* összekapcsolja. Enélkül a mű eszmei-művészi gazdagságának befogadása lehetetlen. A *Tizenkettő*ben magas költői hőfokon olvad össze a lírai ciklus és a poéma XIX. századi hagyománya a bloki szimbólumvilággal. A mű két fő vonulata körül az első a lírai ciklusszerkezethez közelálló vonal, amely a *Hóálarc* a *Karmen* ciklusok szenvedéllyel teli világának szimbólumait, „információit” idézi fel. Ebben a vonalban a forradalom spontán szenvedélyei nyertek költői megformálást. A másik vonulat a poéma hagyományára támaszkodik, itt a középpontban Kátyka és Ványka története, az egyén sorsa, személyisége áll. A *Tizenkettő* szerkezetében ez a két vonal elválaszthatatlanul egybefonódik, mindennél pontosabban sugallva a mű mondanivalóját; az ember helye a forradalom spontán viharában.

## Andrej Belij: „Költészet és kísérlet”

(Adalékok az orosz formalista irodalomtudományi iskola történetéhez)

NAGY ISTVÁN

### 1.

A jelen tanulmány miként a cím is jelzi — kizárólag a teoretikus Andrej Belijről kíván foglalkozni, Belij költészete és szépprózája a vizsgálódás körén kívül marad. Eltekintünk Belij irodalomtörténeti esszéinek tárgyalásától is, jóllehet ezek kritikátörténeti jelentősége ma már vitathatatlan. A figyelem középpontjában Belij 1909-ben írt *Költészet és kísérlet* című irodalomelméleti, poétikai tanulmánya áll, kiváltképp gazdag jegyzetanyaga. A megkülönböztetett figyelmet több ok is magyarázza. Az okok közül elsőként kétségtelen Belij tanulmányának tudománytörténeti jelentőséget, a tízes évek végén megszülető orosz formalista iskolára gyakorolt felszabadító hatását kell említenünk. A kérdéssel foglalkozó kutatók, így elsősorban Victor Ehrlick és Holthusen, Belijben egybehangzóan az orosz formalizmus őseit látják. Úgy véljük, nem indokolatlanul. A *Költészet és kísérlet* bátor kérdésfeltevése, határozott irodalomelméleti és esztétikai orientációja fontos történeti tény az orosz formalizmus keletkezésének magyarázatánál. Ugyanakkor a formalizmus poétikai eredményei felől közelítő kutatók egy része, bár felfigyel a szimbolista Belij elméleti írásainak érdemeire, elismeri verselméleti jártasságát és poétikai érzékenységét, mégis figyelmen kívül hagyja, vagy a formaliz-

mus oldaláról alábecsüli Belij úttörő jelentőségét. Itt jegyzem meg, hogy Nyirő Lajos — az egyébként kitűnő tanulmányában (*Az orosz formalista iskola* Irodalomtudomány. Bp., Akadémiai Kiadó, 1970.) — a konkrét kérdések, poétikai problémák tárgyalásakor, bár helyesen vette észre Belij és a formalisták közötti különbséget, az előbbi „kísérleti esztétikájának” szemléleti újszerűségét azonban mégsem hangsúlyozta eléggé. Igaza van például abban is, hogy Belijnél a külső forma, a vers hangszerelése, egy-egy szó akusztikai hatása csak „kíséri” az esztétikai tartalmat. A különbségek felsorolását csak szaporíthatnánk, hiszen példának okáért Belij a formát még nem tekinti „szervező princípiumnak”, mint a formalisták; a műalkotást pedig, bár zárt egésznek tartja, nem beszél annak „dinamikus egységéről”. Továbbá vallja a költői nyelvben Spencer „erőmegtakarítás” koncepcióját, innen érthető, hogy nem tud elméletileg mit kezdeni a költői nyelv és a gyakorlati nyelv differencia specifikájával.

A *Költészet és kísérlet* iránti különös figyelmet még nem utolsósorban az is indokolta teszi, hogy a témával foglalkozó egyes kutatók megrekednek az általános problémafölvetésnél, és nem vizsgálják a tanulmány, különösen annak jegyzetanyagában felvetett konkrét kérdések világnézeti-ideológiai hátterét. Így például Aszmusz nem megy tovább annál az általános ténymegállapításnál, hogy Belij „keresztül-kasul” formalista irodalom — és műszemlélete a későbbi formalista iskola „újtát egyengette”.

Belij *Költészet és kísérlet* című tanulmányának azonban van egy általánosabb, nem szűken vett tudománytörténeti aspektusa is. Belij elméleti írásaiiban többször céloz arra, hogy tanulmányokban tesz kísérletet „az élet, a gondolkodás és a kultúra krízisének” leküzdésére. Az első világháború apokaliptikus éveiben, Svájcban a csendes Bodeni-tó partján három brosrút írt, amelyeknek ilyen címet ad: *Az élet krízise, A gondolkodás krízise, A kultúra krízise*. Andrej Belij elméleti kérdésekben való jártassága, páratlan filozófiai kultúrája ellenére mégiscsak költő és prózaíró volt elsősorban. Művész, miként Babits Mihály. (A századelőn Babits és Belij életművében meglepően sok analógiát, izgalmas párhuzamot találhat az irodalomtörténész.) Művészként élte meg a háborúba és a forradalmakba torkolló ellentmondásokat a századeleji cári Oroszországban. Érezte, hogy kora a nagy változások előestéje, feloldhatatlan ellentmondásokkal terhes kor. Egyszerre élt benne egymással harcban a szociális változások apokaliptikus előérzete, a polgári művész szorongása a proletárforradalmat előkészítő történelem előtt, a riadt ember magány- és fenyegetettség érzése egyfelől, valamint a csillapíthatatlan totalitásigény, az emberi élet kiteljesítésének igénye másfelől. Miként annyi kortársa a századeleji Európában, Belij is mélyen átélte a kapitalista hétköznapi életének prózája és „a szépség képzeletbeli aranykardja” között feszülő ellentmondást, az elidegenedett élet és a művészet konfliktusát. Úgy vélte, hogy a kapitalista munkamegosztás következtében elidegenedett, darabokra hullott világban a művészet maradt az egyetlen életterület, ahol az egészre törő művészember még kiteljesítheti önmagát. Hitte és vallotta: az igazi művészen élnie kell a teljességre való törekvésnek. Ezt az eszményét élete végéig nem adta fel, megmaradt mindig újat keresőnek, kísérletezőnek a költészetben, a prózában és esszéiben is.

Az 1905-ös első orosz forradalom utáni reakció korszaka Belij számára is mély válság periódusa. Írásaiban megszorodnak a kérdőjelek, a művészet feladatáról vallott korábbi nézeteiben az elbizonytalanodás, a szkepszis jelei mutatkoznak. Érzí, hogy a két korszak határán álló második szimbolista nemzedék — amelyhez magát is sorolta — alternatíva előtt áll: hogyan tovább a költészetben és az elméletben? Az esszéíró Belijt olyan kérdések kezdik foglalkoztatni, amikre korábban egyértelmű volt a válasz.

Itt nincs módunkban részletesen tárgyalni azt a kérdést, hogy milyen okok vezettek Belijnél az élet és irodalom szembeállításához. Általánosságban azonban elmondhatjuk, hogy a múlt század végére jelentősen megváltozott a művészet funkciója. Míg szerencsésebb korok, pl. a reneszánsz embere együtt élt a művészet produktumaival, mindennapi életének része volt egy-egy festmény, szobor vagy zenei alkotás, addig a XIX. század végére a művészet elvesztette ezt a jellegét, átértékelődött a funkciója. Múzeumi művészet lett.

Az élet és irodalom egységét hirdető Belij előtt felmerül a kérdés: élet vagy irodalom. „Nem tudjuk, jó-e vagy rossz, hogy az élet nincs összekapcsolva az irodalommal. Én itt gyakran csak a rettenetet, a kétségbeesést látom. Élet vagy irodalom? Ime a kérdés, amit meg kell oldani a művészeknek, akik szakmájuk mesterei és akik felismerték kapcsolatukat a tudósokkal.”<sup>1</sup>

A korábbi eszmény, hogy ti. a szimbolista művészet van hivatva a prózai élet megváltására, egyszerre idegen lesz Belij számára. A költőeszmény is átértékelődik, a művészet funkciója is megváltozik. A költő itt már nem látok, korábbi kedvenc szavaival szólva nem az „élet szervezője és irányítója”, hanem mesterember, dolgának tudója, formaművész.

<sup>1</sup> Az író régen és ma. Andrej Belij: *Arabeszkek*. Moszkva, 1911. 319. (oroszul)

Itt szeretnék utalni az orosz szimbolista kritika belső vitájára. Mint ismeretes, a Merezkovszkij vezette iskola (Szolovjov, Balmont, Gippiusz) és Brjuszov „moszkvai iskolája” (Belij, Vjacseszláv Ivanov) jelentős elméleti kérdésekben szemben állott egymással. Az előbbi inkább volt filozófiai indíttatású, az utóbbi pedig a költészet gyakorlatibb kérdéseivel foglalkozó poétikai iskola. Merezkovszkijek felfogásában a szimbolizmus több volt, mint iskola: elsősorban a kultúra minden kérdését átfogó világnézet és ideológia volt, az élet megváltoztatására törekvő művészet funkcióját egyfajta vallásos keresésben jelölték meg; vallották az élet és alkotás szétválaszthatatlan egységét, költőideáljuk az „élet szervezője”, akiben él a teljesség megragadásának igénye, mint a művészi magatartás tipikus vonása. Pusztán művészből „titoklátó és mítoszteremtő” lesz náluk a költő, Blok szavával szólva „teurgista”, „okkult ismeretek birtokosa”. Ezzel szemben Brjuszovék hátat fordítanak az etikai, vallási és általános kultúrtörténeti problémáknak, védve a szimbolista művészetet mindenfajta vallásos-misztikus igényektől. Élet és alkotás között szakadékot látnak. A költő az ő szemükben mindenekelőtt a forma mestere, mint a parnasszista Brjuszov, hűvös szonettek bravúros alkotója. Kritikusai eszményük az esztéta kritikus, aki a vers legrafináltabb formai fogásainak is értő méltatója tud lenni.

Belij egyre inkább vonzódik a Brjuszov képviselte magatartás-eszményhez. Kiábrándul a korábban oly nagy rajongással övezett Merezkovszkij tanításából, erős kételkedéssel fogadja a világ vallásos újjászületéséről szőtt legendákat. Amiben tegnap még hitt, mára illúzió lett. Az a művészi magatartás, amit Merezkovszkij képviselt, nem hozta meg a várt eredményeket. „De most józanul és szigorúan nézünk, a szavaknak arra a szenzációjára, amellyel a világ vallásos újjászületését harangozták be. . . Ismét a hegyekben vagyunk. A jobb jövő határán kód fogad bennünket. Ismét egyedül vagyunk. Tanítóink hangjai nem oszlatják szét a bennünket övező kételyeket. Mi úgy fogadjuk ezeket a kételyeket, hogy nem menekülünk az örületbe. A hideg ellen hideggel fogunk harcolni. Erre kötelez bennünket a fennköltség.”<sup>2</sup>

Belij kezd gyanakvással nézni a merezkovszkiji iskola hangos jelszavaira, mellőzni kezdi a túl általános fogalmakat, amik szélsőséges szubjektívizmushoz vezetnek. A forma kézzelfogható konkrét „tényei” felé fordul a figyelme. Szakít a romantikus költőideállal, ahol a költő még látnok volt, és a századeleji Oroszországban Blok és Gorkij kortársaként, századunk modernista művészeszményét emeli piederstálra. A művészet konkrét tényeinek vizsgálata a XX. századi polgári irodalomtudomány tipikus jelensége. Belij esetében az objektivitásra való törekvés közvetlen kiváltó oka kétségtelenül a merezkovszkiji misztikus költészet iránti mélyesleges kiábrándulásban keresendő. Nyilvánvaló azonban, hogy itt mélyebben fekvő tudománytörténeti okok is közrejátszottak Oroszországban, ennek vizsgálata azonban messzire vezetne tárgyunktól.

## 2.

A *Költészet és kísérlet* keletkezésének tudománytörténeti és költészettörténeti háttérét vizsgálva két fontos tényrt kell kiemelnünk: az egyik az orosz irodalomtudomány válsága a század elején, a másik pedig az a körülmény, hogy az új szimbolista költészet új poétikát kívánt. Gyakorló költők, elsősorban Brjuszov, Vjacseszláv Ivanov, Belij komolyan számbajöhető esztéták hiányában, maguk kezdenek el intenzíven érdeklődni poétikai kérdések iránt, és rendre-másra jelentetik meg az orosz költészetről, Puskinról, Lermontovról, Fetről írott esszéiket. Alkotói tapasztalataik elméleti általánosítására törekedve, sok hasznos észrevétellel gazdagítják a poétikai gondolkodást. Az orosz irodalomtudomány válsága a századelőn azonban mindennél nagyobb lökést ad Belijnek olyan kérdések felvetéséhez, amelyekre a gyakorlati választ majd a húszas évek formalizmusa adja meg.

Az 1915–17 közötti időszak a fiatal pétervári irodalomtörténészek, Vengerov akadémikus szeminaristái, Tinyanov, Zsirmunskij, Ejhenbaum számára a metodológiai válság és útkeresés korszaka volt. A fiatal irodalomtörténészek elégedetlenek az akkori egyetemi „irodalomtörténet” eredményeivel, és főként azzal az elvtelen eklekticizmussal, amely a századelő irodalomtudományára és irodalmi kritikájára egyaránt jellemző. A formalisták történeti visszatételeikben szinte kivétel nélkül a tudomány válságát, a módszerekben eluralkodó teljes kaoszt hozzák fel magyarázatként az irányzat születésére. Ejhenbaum joggal állapítja meg, hogy a formalisták fellépése idejére az akadémiai irodalomtörténet teljesen elvesztette tudományos tekintélyét, képtelen volt ellenállni az új irányzatnak. Az akadémiai irodalomtörténetírás, a Vengerov professzor nevével fémjelzett kultúrtörténeti iskola ignorálta az irodalom elméleti problémáit, elavult esztétikai, pszichológiai és történeti sémákkal magya-

<sup>2</sup> A művészet mint misztérium. *Arabeszkek*, 319. (oroszul)

rázott mindent, minek következtében magát a kutatás tárgyát — az irodalmat — is szem elől tévesztette. Miként a következőkben szó lesz róla, Belij is nemegyszer megjegyzi, hogy a kritika „elment” a tulajdonképpeni irodalom „mellett”, irodalomtörténet címszó alatt vallás- és kultúrtörténettel, jobb esetben az „eszmék” irodalmi történetével foglalkozott.

Magától értetődik, a jelen tanulmány nem tűzhette ki céljául a századeleji orosz irodalomtudomány és kritika részletes elemzését, annyit azonban mégis szeretnék leszögezni — egyetértve Nyirő Lajos véleményével —, hogy a formalista iskola történetét nem érthetjük meg csak a húszas években írott poétikai munkák mélyoly tüzetes elemzésével sem, szükséges a történeti visszatekintés, a század első két évtizede irodalomszemléletének vizsgálata. Vitathatatlan, hogy az orosz formalizmust szétszakíthatatlan szálak fűzik a századelő első két évtizedéhez. A visszatekintő történeti vizsgálat hozzájárulhat a formalizmus keletkezésének jobb megértéséhez, a történeti szálak felfejtése megóv az egyoldalúságoktól.

Ma már a tudománytörténeti kutatások fényében világosan látjuk az egymást váltó irodalomtudományi iskolák sorrendjét. Eszerint az ellaposodott pozitívizmust az impresszionista kritika szubjektívizmusa váltja fel, ez utóbbinak pedig a történeti orientációjú szellemtörténet, majd az egzak tudományosságra törekvő formalizmus, ill. strukturalizmus lesz a követője. Valóban, egyes nyugat-európai országokban a tudománytörténet belső fejlődésének van ilyen egyenes vonala, a kelet-európai országokban, így Oroszországban is azonban módosult képet, más történeti modell mutat a fejlődés. A századfordulón és a XX. század első évtizedeiben — Veszelovszkij etnográfiai-folklorisztikai iskoláját kivéve — tulajdonképpen nincs is nyugat-európai klasszikus értelemben vett pozitívizmus. Piszarev kezdeményezéseinek nincs folytatója a századfordulón. A formalizmus keletkezését tárgyaló szakirodalomban Pável Nyikolajevics Medvegyev felhívja a kutatók figyelmét erre a kiáltó tényre, összehasonlítva a nyugat-európai pozitívizmust a századeleji orosz irodalomtudomány helyzetével. „Azokat a jelentős feladatokat — írja —, amiket megoldott a pozitívizmus a nyugat-európai társadalomtudományokban — gyeplőt vetni a gondolatra, megfegyverezni a gondolatot, megtanítani arra, hogy érezze a konkrét empirikus tény súlyát —, nálunk nem oldották meg és a formalisták jelentkezésének idejére is soronlevő feladatok maradtak. . . Nyugaton a formalisták fellépését a pozitívista iskola jó félszázada előzte meg. A mi formalizmusunknak pedig be kellett hozni a megkésétt fejlődést.”<sup>3</sup> Véleményünk szerint a fentiek is amellett érvelnek, hogy ne csak az elválasztó, de Belijt a formalistákkal összekötő mozzanatokra is tegyük a hangsúlyt.

A szimbolisták közül Andrej Belij már 1909-ben, a *Költészet és kísérlet* jegyzeteiben kimerítően jellemzi az irodalomtudomány és az irodalmi kritika válságát. Az uralkodó impresszionista kritikáról lesújtó véleménye van, „üres fecsegésnek” tartja. Sorra veszi a kortás irodalom kritikussait és szomorúan állapítja meg: „végeredményben be kell ismernünk, hogy nálunk nincs igazi kritika”. Vengerov akadémikus irodalomtörténeti esszéiről (*Esszék az orosz irodalom történetéről*) a lényegre tapintva megállapítja, hogy azokban a szerző „... az író kortól való eszmei függésének mozzanatát túlon túl előtérbe állítja, a művészi forma evolúciójának mozzanatát pedig majdhogynem elfelejti.” Ivanov—Razumnyik és Ovszjannyiko—Kulikovszkij kapcsán megjegyzi, hogy „ordító szubjektívizmus és a bizonyítás teljes hiánya üldözi irodalomkritikusainkat”. Ajhenvald etüdjeit pedig a „gyökértelen impresszionizmus” jellemzi. A „szociológiai kritika” képviselőiről (Vorovszkij, Gorkij, Lunacsarszkij) sem hízelgőbb a véleménye: a kritikus „hallás teljes kasztrációja”. „Merezkovszkij nyíltan nem szereti a művészetben a formát. . . Z. Gippiuszt pedig a »publicizmus« öli meg”. Az elismerés hangján szól viszont a művészet autonómiájáért síkra szálló Brjusov és Vjacseszláv Ivanov módszeréről. Az előbbi a „forma született ismerője. . . remek analitikus elme”, az utóbbi viszont „... sokkal mélyebb. . . , amikor leszáll a misztikus kísérlet magaslátáról az irodalom területére; Puskin *Cigányokjáról* írott cikke igazi kritikai remekmű.”<sup>4</sup>

„Az egész irodalmi kritika az elmúlt 25 év alatt elment az irodalom mellett, az a nemzedék, amely ezen a kritikan nevelkedett, egyáltalán nem gondolkodik művészetben; ezért van az, hogy Oroszországra úgy szakadt a szépség kultusza, mint derült égből a villámcsapás<sup>5</sup> ezt érezzük a mai napig, amikor a kritika képtelen megérteni, mi a művészet feladata. . .”, Az üres fecsegés helyett a komoly tudomány művelését kellene a kornak napirendre tűznie. „... Már több mint egy évtizede magasan leng a »szavak zászlaja« az irodalomtörténeti tan- székeken, és képzik a semmire sem alkalmas kritikusok egész hadseregét, ó, elfáradtunk a

<sup>3</sup> Pavel Nyikolajevics Medvegyev: *Formális módszer az irodalomtudományban*. Lenin-grád, 1928. 80. (oroszul)

<sup>4</sup> Andrej Belij: *Költészet és kísérlet*. Szimbolizmus, Moszkva, 1910. 599. (Fodítás tőlem N. I.)

<sup>5</sup> I. m. 603.

szavaktól: bárcsak a szavak e zászlaja helyébe az igazi »tudomány zászlaja« kerülne, és ne az üres fecsegés!”<sup>6</sup>

3.

Andrej Belij *Költészet és kísérlet* című tanulmánya 1910-ben látott napvilágot a *Szimbolizmus* kötetben, magát a tanulmányt azonban egy évvel korábban, 1909-ben fogalmazta meg. A tanulmányhoz csatolt jegyzetekben arról olvashatunk, hogy a cikket 1909-ben Moszkvában nyilvános előadás formájában olvasta fel, és az *Orosz négy verslábból álló jambus jellemzésének tapasztalata* c. könyvéhez szánta metodológiai előszóként. Később ezt az előszót terebélyesítette önálló tanulmánnyá *Költészet és kísérlet* címen. Miért kell úgy számon tartanunk ezt a tanulmányt, mint ahol már csírájában jelen van egy olyan irodalom- és műfelfogás, amely csak majd a húszas években teljesedik ki, Sklovszkij, Tjnyanov, Ejhenbaum, Jakubinszkij és mások munkái nyomán?

A cikk alapos tanulmányozása arról győzi meg az olvasót, hogy már Belij sok fontos poétikai problémát felvillantott, amelyeket majd a formalisták mélyítenek el elméletileg és foglalnak tudományos rendszerbe. Ilyen kérdések, többek között, a műalkotásnak szervezett és zárt alakulatként való felfogása, a műből való kiindulás az elemzés során, a szó önnön értékeinek kiaknázása (Belijnél a szó „konstruktivitása”), törekvés a tartalom-forma dichotomikus szemléletének elméleti meghaladására, a prekonceptiók leküzdése a műelemzésben, a kísérlettel megragadható forma tanulmányozásának középpontba állítása, „experimentális esztétikának” mint egzakt tudománynak a megalkotása.

A tudományos egzaktitás és a módszer kidolgozásának tudományos pátosza kísérte az orosz formalizmus születését. Horváth Károly említi tanulmányában, hogy a századvégen az irodalomtudományi pozitívizmushoz a „tudományosság elve” és a „módszer fontossága” került a figyelem középpontjába. Belij az esztétika mint önálló tudomány sürgető igényének oldaláról jut el az egzaktitás követelményéhez. „Lehet-e az esztétikának saját kutatási módszere? — kérdezi. Vagy kölcsön kell vennie más, tőle idegen területekről? Fejlődött-e az esztétika, mint egzakt tudomány? Végbement-e itt is a kutatás objektumainak olyan korlátozása, mint minden egzakt tudományban?” S a válasz: „Nem, az esztétika mindig alkalmazott tudomány volt, sosem önálló. . . , benne a módszerek káosza uralkodott. . . ”<sup>7</sup>

„Lehetséges-e esztétika mint egzakt tudomány? — kérdezi megint más helyütt. — Igen, teljesen lehetséges. Csak akkor le kell mondania az általánosan kötelező értékelésről. . . Ha lehetséges esztétika, mint egzakt tudomány, akkor kutatási anyaga — saját anyag; ilyen anyag a művészet formája; pl. a költészetben ez a forma a szó.”<sup>8</sup>

Ahhoz, hogy az esztétika egzakt tudomány legyen — Belij szerint — le kell mondania az értékelésről, aminek helyébe majd a mű leírása kerül. Ha a kritikus elmulasztja a műalkotás részletes és sokoldalú leírását, óhatatlanul a szubjektívizmus ingoványos talajára kerül. A szubjektív kritika, bár közölhet értékes információkat a leírandó esztétikai objektumról, de nem visz közelebb a műalkotás egészének megértéséhez, mert az ítésez „beleírja” a műbe a maga élményeit. A szerző szándékának tulajdonítja önmaga impresszionista benyomásait. A tendenciózus kritika, a szubjektív kritika és az ún. „pszeudo-experimentális kritika” ezért okozott és okoz nagy károkat a művészetnek — tartja Belij. Egyetlen kiút, hangsúlyozza: „Csak a művészet emlékeinek sokoldalú leírása békíti össze a költőt a kritikussal, azáltal, hogy a költészetet mint a kísérlet anyagát az egzakt következtetések területére viszi s az alaptalanul fecsegő kritikust átalakítja szerény kísérletezővé.”<sup>9</sup>

„Nem ideje-e mindenkinek, aki szereti a művészetet, visszavonulnia a dolgozószoba magányába, nem kellene-e még időben felismerniök a művészeknek és az esztétika kutatóinak — a nyilvános szegény máglyáját elkerülendő —, hogy a tudás és alkotás középkori mártírjainak sorsára jutottak.”<sup>10</sup>

Az irodalom jelenségeit, a konkrét „tényeket”, a műalkotásokat kell leírni ahhoz, hogy közelebb jussunk az irodalom természetének igazi megértéséhez. A műalkotás pedig zárt egész, ahol az egyes alkotó elemek egymást feltételezik, egyiket sem lehet a műegészből kiszakítva vizsgálni. Belij számára a műalkotás a költő művészi intuícióját szolgáló szimbolista kifejezési eszközök rendszere. A figyelemre méltó mozzanat itt az, hogy Belij rendszernek tekinti a műalkotást.

<sup>6</sup> I. m. 598.

<sup>7</sup> I. m. 236.

<sup>8</sup> I. m. 235.

<sup>9</sup> I. m. 597.

<sup>10</sup> I. m. 239.

„Semmiféle művészetelmélet, bárhogyan is ignorálja a művészet jelenségeit (fenomenü iszkussztva), nem lehet meg ezek nélkül a jelenségek nélkül, mert a szépről alkotott legelvon-  
tább fogalom is csak akkor alakul ki, ha magunk előtt bírjuk a szép tényeit (Faktü kraszotü). . . ;  
és azért, ha ma világos képet akarunk nyerni arról, hogy mit tartott az emberiség szépnek,  
*le kell mondanunk az apriori ítéletekről és leírni a tényleges valóságot*; mielőtt megoldanánk azokat  
a kérdéseket, amelyek a művészet formáinak kölcsönös viszonyát vagy bármely forma rend-  
telését érintik, *le kell mondanunk a formáról kialakított uralkodó nézetekről és hozzálátni az adott  
műalkotásnak, mint valami, önmagában zárt egésznek egyedi leírásához.*”<sup>11</sup> (Kiemelés tőlem  
— N. I.)

Tovább menve Belij azt fejtegeti, hogy a forma az az alkotóelem a műben, ami konkrét,  
ami tapasztalati úton elemezhető, ezért a kísérleti esztétikának csak a forma vizsgálatával  
kell foglalkoznia. Az egzaktuság bűvöletében odáig megy, hogy kijelenti, a tartalmi elemzésben  
irodalmon kívüli — politikatörténeti, művelődéstörténeti, pszichológiai, erkölcsi, és vallási  
szempontok érvényesülnek. Ezért az immanens vizsgálatban a művet meg kell szabadítani  
minden olyan ideológiai és világnézeti tartalomtól, amely módot adna az önkényes ítékezésre.  
Csak megemlítjük, hogy az angolszász irodalomtudományban A. J. Richards, cambridge-i  
egyetemi tanár preformalista irodalom- és műkonceptiója szerfelett sok hasonlóságot mutat  
Belijével. Mindketten elsősorban a történeti elvek, a preconceptiók veszélyétől óvnak. A tör-  
vények szkeptikus megítélésében mindkettőjüknek világnézeti szkepszis játszott szerepet.  
Még nyilvánvalóbb ez T. S. Eliotnál, aki maga is költő volt, s akinek költészeti és elméleti  
orientációja szintén az objektivitás irányába mutat.

Belij igyekszik kikapcsolni az alkotó ént a vizsgálatból, mintegy ezzel is biztosítva az  
elemzés objektivitását. „Ha lehetséges tudományos kutatás a lírai költészet területén, úgy  
ennek a kutatásnak a kiindulópontja a különböző népek — ókortól napjainkig terjedő — lírai  
alkotásainak konkrét anyaga. . . A kutatásnak olyan kiindulópontot kell találnia, amely csak  
és csakis a lírára alkalmazható. *Ha megszabadítjuk az elemzendő verset minden olyan eszmei  
tartalomtól, amely kívülesik a formális, ezért pontos megfigyelések területén,* előttünk a forma ma-  
rad, vagyis azok az ábrázolási eszközök, amelyekben adva van a kép, a szavak és ezek egymás-  
sal való kapcsolata és különböző elhelyezése.”<sup>12</sup> (Kiemelés tőlem — N. I.)

#### 4.

Összefoglalásul hadd emlékeztessünk még egyszer a tanulmány keletkezésének történeti  
feltételeire: 1. az orosz irodalomtudomány válsága a XX. század elején; 2. az új szimbolista  
költészet új poétikának a kimunkálását tűzte célul az irodalomtudomány elé, mint soron levő  
feladatot; 3. a XX. századi „tudományos modernizmus” (Zsirmunszkij terminológiája!)  
magatartásmodellje Belijnél: az egzakt módon megragadható és kísérlettel igazolható forma  
mögé bújik a szorongó költői én. A művész itt már nem látnok, nem „mítoszteremtő”, hanem  
a forma mestere. Költői eszmény lett: a poeta doctus. A szubjektívizmust felváltja az objektivita-  
ásra való törekvés, az egzakt természettudományos módszer, a matematika mindenhatósága  
előtti hódolat. Kérdéssé válik az is, hogy az esztétika végső soron társadalomtudomány-e,  
vagy olyan egzakt tudomány, amelynek próbaköve: *a kísérlet*. Ami Belijnél csírájában, ellent-  
mondásosan van jelen, az a húszas évek formalistáinál kiteljesedik, egyértelművé válik.

## A Mester és Margarita

(A tartalom és formai szint együttes megközelítése)

## SERFŐZŐ LÁSZLÓ

#### 1.

### *Fantasztikum és valóság*

„De nemcsak a kritikának lesz szokatlan a mű, hanem az olvasónak is. Bulgakov  
feltámasztott egy halottnak vélt vagy inkább tetszhalott műfajt, melyet korábban olyan  
nevek fémjeleztek, mint Rabelais, E. T. A. Hoffmann, Gogol és Dosztojevszkij. A menipposzi  
szatíra modern változatában — a műfaj belső törvényeinek megfelelően — Bulgakov egy

<sup>11</sup> I. m. 568.

<sup>12</sup> I. m. 239.



eszmét, egy filozófiai igazságot akar »megkísérteni«, próbára tenni: a dialektikus materializmusnak azt a tudományosan beigazolt alaptételét provokálja, mely szerint természetfeletti lények nem léteznek, isten nincs, a világot és sorsukat maguk az emberek kormányozzák. Bulgakov egy pillanatra kérdésessé teszi ezt a tételt, erre a kérdőjelre épül az egész regény. Vagyis úgy tűnik, mintha az író arra a rég eldöntött és látszólag hasztalan kérdésre keresne választ, hogy vajon csakugyan ura-e az ember saját helyzetének, csakugyan képes-e irányítani a sorsát, előre látni az eseményeket, csakugyan képes-e nagyszabású terveit valóra váltani és így tovább. Ez lenne hát a mű filozófiai kérdésfeltevése, s ha nem tudnánk, hogy Bulgakov számára mindez trükk, műhelyfogás, könnyű lenne már a pusztá kérdésfeltevést is kikiáltani álproblémának, obskurantizmusnak, zagyvaságnak. Csakhogy a probléma összetettebb. Az író nem a materializmust akarja megdönteni — ha akarná sem tudná —, az extrém feltételezés nála csupán eszköz arra, hogy kivételes, fantasztikus szituációkat hozzon létre, a hőseit számukra valóban szokatlan körülmények között vallassa ki.”

Ez a hosszú idézet a művet kiadásra javasoló szovjet lektor jelentéséből való. Azért választottam dolgozatom kiindulópontjául a jelentésnek ezt a részletét, mert benne — így vagy úgy — a mű problematikájának szinte valamennyi alapkérdése érintve van, továbbá — az alapkérdéseken túl — igen jellegzetesnek tartom azt a szemléletmódot, ahogy a lektor a művet megközelíti. Mindezek mint vitaalap, megkönnyítik a mű elemzésének útjait.

Kövessük tehát az idézet gondolatmenetét, ne firtassuk most azt a kérdést, vajon igaz-e, hogy csak a műfaj belső törvényszerűségeinek megfelelően, annak szabályait követve „kísérti” meg Bulgakov a filozófiai igazságot, vagy erre esetleg nyomósabb indoka is van, ne kezdjünk most elmélni azon sem, hogy vajon felépülhet-e egy ilyen trükkre egy irodalmi mű, — induljunk ki a műfaj kérdéséből.

A *Mester és Margarita* formai, műfaji kérdéseinek tárgyalásakor a kritikusok többsége a menipposzi szatírárt említi mint a mű irodalmi őst. (Lásd: Bojtár Endre: *Egy rendhagyó regény*. Új Írás, 1970/6; Varga Mihály, *Kritika*, 1968/11) Kétségtelen, az a mérték, ahogyan az alkotó értelelem, a teremő fantázia ebben a regényben a külvilágot birtokolja, ahogy a valóság átlép a képzelet világába, majd onnan természetes módon, minden erőltetés nélkül visszatér a köznapokhoz, nos, ez kétségtelenül a görög kultúra felé irányítja a figyelmet, önmagától kínálja, hogy a mű őst valahol az emberiség „természetes gyermekkorában” keressük. Ám éppen ez az evidencia a legnagyobb buktató. Mégpedig két szempontból is.

Ha egy korábbi műformát az utókor felújít, ez a feléledő forma csupán a „felreértett régi” (Marx). Sőt, a régi formát az író úgy fogja érteni, ahogy az az ő művészeti szükségletének megfelel. (Ugy gondolom ennek bizonyítására felesleges lenne ideidézni a tartalom és forma dialektikájának oly sokat emlegetett hegeli definícióját.) Ha tehát egy mű irodalmi elődjét mint formai mintát megnevezem, még koránt sincs elintézve a forma kérdése, hiszen ezzel csupán azt az *általános* formát határoztam meg, amely az adott téma feldolgozásakor, az adott tartalom érzéki megjelenítéseként mint *alkalmas* forma felhasználásra került.

Másrészt viszont ez a könnyed egymás mellé állítás egy lényeges különbséget is eltakarhat: a fantasztikum szerepének minőségi különbségét. A görög képzelet termékei, a mitológikus elemek nem egyszerűen mint fantasztikus jelenségek szerepelnek a görög művészetben, hanem annak talaját, éltető elemét adják. Ekkor még nincs szakadék a Kint és Bent között, az egyén és közössége között, és a poétikus képzelet teremtette világkép szilárd talajt biztosít a művész számára. A legszokatlanosabb esemény is közvetlen egységben van az értelemmel, a képzelet itt még harmóniát teremt.

Merőben más a helyzet az antikvitást követő korokban. A közösség és egyén elvesztette természetes kapcsolatát, a közösséget vagy isten (akiben egyek vagyunk), vagy tárgyak (áru) közvetítik, a termelőerők fejlődésével egyre bonyolultabbá lesznek a társadalmi viszonyok, az érintkezési formák, s az egyre bonyolultabb valóságban keletkező látszatszférák, megkövült szokásrendszerek mind nehezebben elemezhetők, leplezhetők le az értelem által.

Ott, ahol a *jelenség és lényeg, lét és legyen* a valóságos közvetítésekkel nem foghatók többé egységbe, belép a fantasztikum. De ez a fantasztikum rombol. Lerombolja a jelenség-világ látszatokkal telített burkát, egymástól távol fekvő valóságsszinteket ránt egybe, s az önmaga által teremtett virtuális szabadság segítségével olyan közvetítéseket hoz létre, amelyek átvilágítják az ábrázolt lét lényegidegenségét.

Fontos itt azonban hangsúlyozni a fantasztikum által teremtett szabadság virtualitását. A fantasztikum tartalmasságát, érvényességét az a valóság adja, amelyből kilép, amelynek föléemelkedik. Ez a szabadság csak annyiban szabadság, amennyiben az ábrázolt valóságban nincs szabadság, csak ott ésszerű és csak ott érvényes, ahol az ábrázolt valóság ésszerűtlen, azaz nem valóságos. A fantasztikum tehát önmagában nem állja meg a helyét, csak a maga mögött hagyott valóságra vonatkozóan tartalmas, abban van meghatározva.

Látható tehát, hogy a forma kérdését korántsem intéztük el a menipposzi szatíra felemlítésével. A regény konkrét formai sajátosságainak elemzésekor nem indulhatunk ki

egy általános formából, más oldalról viszont a fantasztkus elemek minőségileg új szerepének figyelmen kívül hagyása könnyen elhithető velünk, hogy a regény centrumában valóban „egy pillanatra megkérdőjelezett” filozófiai tétel áll.

Amennyiben Woland figuráját nem a mű valóságából próbáljuk megérteni, hanem egy kívülről önkényesen behelyezett sötét erőként kezeljük, akinek az adott valósággal csupán véletlenszerű kapcsolata van, jelenlétét semmi sem indokolja (csak egy trükk, különleges helyzetek teremtésére alkalmas figura), akkor a fantasztkumot allegóriává fokozzuk le, s elvész a mű szimbolikája.

S itt — ha csak futólag is — foglalkoznunk kell L. Szkorino kritikájával. A Voproszi Literaturi folyóirat hasábjain kifejtett véleménye nagyon jól mutatja, milyen félreértésekre ad alkalmat a fantasztkum problematikájának végig nem gondolása. Az említett cikkben Szkorino a következőket írja: „A regényben végbemenő események groteszk logikája a passzívításnak mint filozófiai és életelvnek polemikussá állításával szolgál. . . Bulgakov regényében a fantasztkum annak bizonyítását szolgálja, hogy lehetetlen az élet káoszának mélyére hatolni, törvényeit feltárni. . . Minden tréfás csoda, ez az egész karneváli buffo arra irányul, hogy bebizonyítsa az »ilyen nincs«, az »ez lehetetlen« nevetségességét. . . Nem minden ismerhető meg az értelem segítségével, sokminden csak a valóság látszatát kelti, s valójában megmagyarázhatatlan, irracionális.”

Szkorino felfogása szerint Woland a kaotikus erők megtestesítője, ő a Sötétség Hercege, győzelmei a káosz győzelmét jelentik. Nyilvánvaló ugyanis, ha a műben szereplő fantasztkus elemeket, amelyekbe az emberi kultúra megannyi rétege van összesűrítve, nem a mű világából, a műben ábrázolt kor valóságából kiindulva próbáljuk megérteni, akkor a fantasztkum pusztán allegóriává fókuszódik le. Ezzel viszont az író rajongó misztikussá, komolyan nem veendő, életidegen firkásszá minősítettük át.

Pedig *A Mester és Margarita* eseményeinek „groteszk logikája” csak a korban működő erők „groteszk logikáját” leplezi le a fantasztkum segítségével. Nincs a regénynek egyetlen mozzanata sem, amely ne a kor valamely szorongató kérdésére keresne választ, amely ne a kor valamely negatív jelenségét kérdőjeleznék meg. Vegyünk néhányat szemügyre!

A fantasztkum és a mű valóságának kapcsolatát Bulgakov Gogol *Köpenyének* mintájára építi ki. Csakhogy míg Gogolnál az átkötés nyílt, addig Bulgakovnál kissé rejtett, áttételesebb. *A köpenyben* a rossz lelkiismeret, mintegy önmaga bírája, egy vetkőztető tolvajt igazságtévő (vagy igazságkereső) kísértetté változtat át; Bulgakovnál viszont egy valóságos működő „ördög” erő testet ölt, Ördögge inkarnálódik, hogy az a világ, amely őt életre hívta, lelepleződjék.

Woland Berliozék lakását szemelte ki moszkvai lakhelyéről. Vajon miért pont ezt a lakást? Ebből a lakásból emberek tűntek el nyomtalanul: az egyik hivatalába indult gépkocsin és soha többé nem tért vissza, a másik kiutazott a nyaralójába és azóta színt se látták. . . stb. . . stb. A lakásról különböző mendemondák járnak, s az egyik öregasszony a következőket mondja: „Az istenfélő, sőt, mondjuk ki kereken: babonás Anfiszta meg is mondta az izgatott Anna Francévnak, hogy ez bizony boszorkányság, ő nagyon is jól tudja, ki rabolta el a lakót rendőröstől, de késő este nem tanácsos az illetőt emlegetni.”

Az „ördög” tehát már jelen volt Moszkvában, ott működött Berlioz lakásában. Nos, ennek — a nyomtalanul eltűnt emberek lakásán élő — Berlioznak teszi fel Woland a kérdést: Ki irányítja az emberek sorsát? (Időrendben persze ez a kérdés előbb hangzik el, mint a lakás titokzatos története, de ez a logikai összetartozást nem cáfolja.) Ha Berlioz szembe merne nézni kora reális problémáival, ha egy pillanatra végiggondolná az általa szajkózott, elvont filozófiai igazság és a valóság között feszülő nyilvánvaló ellentmondást, valószínűleg igazat adna Wolandnak abban, hogy „az ember még saját holnapi napja felett sem rendelkezik”, vagy legalábbis bizonytalankodna a válaszadásban. De Berlioz már nem gondolkodik, csak szellemileg vegetál. Már minden kultúrigényét feladta, egyáltalán nem háborítja fel, hogy az irodalmat csak propagandacélok kielégítésére használják; ítélőképességét, személyes autonómiáját már teljesen elvesztette. (Közbevetőleg érdemes itt megjegyezni, hogy például Tacitus *Anneles*-ei tizenötödik könyvének Jézus keresztre-feszítéséről szóló részét, amelyet Berlioz hamisítványnak minősít, csak a logika feladásával lehetett későbbi betoldásnak mondani. A korabeli valláskritika tudománytalan túlbuzgósága hirdette ezt, de egy művelt, gondolkodó ember csak az önálló gondolkodás feladásával hihette ezt el. Az a rész, amely Jézus megfeszítését említi, szidalmazza a keresztényeket. Nem képzelhető el, hogy egy keresztény — még ha bizonyítékot is akar produkálni — ilyen hangnemben írja saját vallásáról. Lásd még: Archibald Robertson: *A kereszténység eredete*. Gondolat 1972.)

Berlioz alakjában Bulgakov az orosz értelmiség csődjére mutatott rá. Ebben az időben már világosan látszott, hogy a szovjet társadalom egyre inkább eltér attól az iránytól, amelyen a húszas évek elején elindult. Pedig mindössze néhány év telt el azóta, hogy Lenin a proletárkultúráról szóló fecsegéseket erőteljesen visszautasította. Néhány év csupán, de a különbség

oriási. Az *Inkább kevesebbet, de jobbat* című cikkében pl. nagyon élesen és félreérthetetlenül szögezte le Lenin: „De hát az első öt év bizony alaposan teletömte a fejünket bizalmatlansággal és szkepticizmussal. Önkéntelenül is hajlunk rá, hogy ilyen érzéseket tápláljunk azokkal szemben, akik túlságosan sokat és túlságosan könnyedén szavalnak például a »proletárkultúráról«; kezdetnek elég volna nekünk igazi burzsoá kultúra is, kezdetnek az is jó lenne, ha megszabadulnánk a burzsoá rendszert megelőző kultúrák különösen rothadt típusaitól, vagyis a hivatalnoki vagy feudális kultúrától. Mi sem ártalmasabb kulturális kérdésekben, mint a sietség és a hebehurgyság. Sok fiatal frónkra és kommunistánkra ráférne, hogy jól emlékeztetnébe vesse ezt.” (V. I. Lenin *Művei* 35. köt. 488. l. Budapest 1953.)

Bulgakovnak tehát még csak teoretikusnak sem kellett lennie, hogy a káros romboló tendenciák lényegidegenségét felismerje, csak a néhány év előtti vitákra kellett visszaemlékeznie.

Nem véletlen az, hogy a fantasztikus események sorozatát Berlioz lefejezése indítja el: ez a dogmákban, elvont filozófiai fogalmakban gondolkodó értelmiségi fejevétele. Bulgakov világosan látja, ez a figura megszűnt gondolkodni (már magát az Ördögöt sem ismeri meg, akit pedig egy művelt embernek feltétlenül fel kellene ismerni). Berliozt már csak saját kisszerű élete érdekli, igyekszik a felszínen maradni.

Bulgakov remek fogással fordítja visszajára Berlioz jellemének legfőbb gyengeségét: az önfélt óvatosságot. Halálát tulajdonképpen nem az ördögi praktika, hanem ez a jellemhiba okozza. „Az óvatos Berlioz, noha biztonságos helyen állt, úgy döntött, mégiscsak jobb, ha visszamegy a forgókerék mögé, megfogta újra egy másik küllőjét és egy lépést tett visszafelé. Keze megcsúszott, és lesiklott a kerékről, lába feltartóztatathatatlanul, mintha jégen állna, csúszott lefelé a villamos sín pályája felé lejtő kövezeten, másik lába a levegőbe emelkedett, és Berlioz a sínekre esett.”

Éles szemmel vette észre Bulgakov, milyen veszélyeket rejt magában az, ha nem morális autonómiára, hanem külső erkölcsi normákra és kényszerekre épül az egyén döntéshozatala. Látta, hogy a bürokratizálódás, az intézményesítés teljesen formalizálja az emberi kapcsolatokat, s a formalitások mögött eltűnik maga az ember. Ha valaki úgy lophatja be magát főnöke kegyeibe, hogy minél több szakkört szervez, ha a szakkörbe csak azért lépnek be, mert ez jó fényt vet rájuk; ha a házbizalmi csak addig aggályoskodik, amíg nincs hivatalos engedély, de utána minden erkölcsi gátlása felszabadul, — nos ott szót kell emelni, minden apró mozzanatot pellengérre kell állítani, mert a legkisebb belenyugvás komoly bajokhoz vezet.

Hogy Bulgakov megfigyelései mennyire nem alaptalanok voltak, s mennyire reális veszélyekre hívta fel a figyelmet, hadd idézzem Almási Miklós *A felelőtlenség morálja vagy a morál autonómiája* című tanulmányát, amely nagyon jól világítja meg a magatartásformák és a társadalmi mechanizmusok összefüggéseit. „A felhalmozás illúziója ott alakul ki — írja Almási —, ahol a morális autonómia még nem jelent meg vagy elhalványult, és az objektív erkölcs vagy a legalitás akarja helyettesíteni. Így derül ki, hogy a szubjektív morál és az objektív etika olyan társadalmi közegben fedi át egymást, ahol az emberek azt hiszik, hogy akkor cselekszenek morálisan, ha jól vizsgáznak a közösség, a másik ember vagy a felettesek szemében. Ez a vizsgáztató aztán lehet isten, a fetiszált értelemben felfogott közösség, a bürokrácia felelősségre vonó hatalma, mely »elvára« bizonyos lépéseket az »alattvalóktól« dicséretet oszt és büntet. . . A vizsgáztató úgy érzi, hogy minden tettével, minden gondolatával és érzésével állandóan egy vizsgáztató előtt állva cselekszik, hogy bizonyítson és igazolja magát minden tettével. S ebben a helyzetben az erények akkumulációja is érthetővé válik: az erény és a vizsgáztató szemében jó pontnak számító gesztus összemosódik. Elmosódik a határ a törvények előírt kötelesség (etikum) és a morális szféra között, és ezekből a különböző — jóllehet dialektikusan összetartozó — értékszférákból egyetlen »vizsgaérték« keletkezik. Az így születő erényeket aztán már lehet akkumulálni, átvinni egy másik esetre, sőt ennek az »erkölcsi tőkének« fejébe meg lehet szabadulni egy-egy lépés morális felelősségétől is: a felelősség értékhiányát átháríthatjuk a felgyűlt értékek kontójára. . . A vizsgaetika azért veszélyes betegség, mert könnyíteni látszik a lelkiismereten: ezért bár a bürokratikus társadalmi gépezet vagy a személyi kultusz egész atmoszférája termeli ezt a pszichózist, mégis gyakorlatilag úgy uralkodik el a hétköznapi életben, hogy az emberek kívánják is, hogy vizsgáztassák őket, hogy bizonyíthassanak, hogy legyen egyértelmű könnyen kiismerhető — megkerülhető — ítélő fórum, mely előtt önmagukat és moráljukat megmérhetik és igazolhatják. Ez a fajta morális magatartás ugyanis könnyebb, egyszerűbb, mint a helyzeteket autonóm módon és a felelősség súlyával számot vető viselkedés.”

Sajnos, ez a hosszadalmas idézet is csak jelezni tudja a vizsgaetika és a felelőtlen felelősségvállalás problematikájának mozzanatait, de itt nem vállalkozhattam okfejtéseinek teljes ismertetésére, csupán néhány jellegzetes gondolatot emelhettem ki.

Bulgakov egész csokorra való példával illusztrálja ezt a jelenséget. Látja, hogy ez a pszichózis a morális szféra teljes pusztulásához vezet.

A regényben az ördögi praktika éppen ezt a tartáshiányt, a kívülről-irányítottságot lovagolja meg. Boszójnak fülébe súgja Korovjov, hogy Wolandnak rengeteg pénze van, s „Kit nyúzzon meg az ember, ha nem ezt a Wolandot?” A burzsuj megféleme nem bűn, nincs rá tilalom, Boszójnál felszakad minden gát, és rögtön szemérmetlenül nagy összeget kér.

Lihogyev erkölcsi arculata még siralmasabb. Mikor meglátja Berlioz ajtaján a hivatalos pecsétet, ennyi jut eszébe: „Berlioz ezek szerint rossz fát tett volna a tűzre? Ki hinné! Ezzel szemben a pecsét ott lóg, tagadhatatlanul . . . Ejnye-bejnye!” Aztán eszébe jut, hogy egy cikket adott Berlioznak, sőt egyszer valamiről bizalmasan beszélgetett vele, s rögtön saját esélyeit kezdi latolgatni. „Azaz hát persze gyanúsak a szó szoros értelemben nem mondható az a beszélgetés (ilyesmire Sztjopa sohasem lett volna hajlandó), de azért olyan témáról folyt, amiről nem kellett volna beszélni. Igazán el lehetett volna kerülni, polgártársak, abszolúte nem volt szükséges szóba hozni! A pecsét előtt persze teljességgel ártatlannak látszott a beszélgetés, de a pecsét után . . .”

A beszélgetés értékét csak külső körülmény határozza meg. Az erkölcsi érték teljes devalválódását mutatja az, hogy csupán a dolgok optikája a mérvadó, nincs belül egy olyan pont, amelyhez ragaszkodhatnék, amely vezérelné őt. Az, hogy egy ilyen alak, mint Lihogyev magas beosztásban dolgozik, lehúzza a leplet a társadalmi gépezetről is. Ez csak bürokratikus vizsgaetikára építő gépezet esetén fordulhat elő, amely az egyéntől nem követel belső morális autonómiát, egyéni tartást.

A belépő fantasztikum, Woland alakja szilárd, mondhatni metafizikus pontot teremt ebben az amorális világban. Ő maga a Rossz, a testi kísértések, a természeti, fizikai létezés rossz szelleme. Őhöz képest mindenki megmérhetővé válik. (A másik szilárd pontot Jesua alakja jelöli ki, aki azonban csak távoli közvetítéseken keresztül érintkezik a 30-as évek Moszkvájának világával.) Nem szabad azonban Woland figuráját misztifikálni, mint ahogy azt L. Szkorino teszi. A Sátán segédei sajátos módon lefokozzák Woland alakjának fantasztikusságát, misztikusságát. Érdemes megfigyelni, hogy ezek az alakok az Ördög egy-egy jellegzetes tulajdonságának a paródiáját rajzolják fel. A lázadó bukott angyalból Behemót figurájában már csak akadékoskodó, örökké kötekedő, fontoskodó alak jelenik meg. Korovjov a sima szájú hízelgő Ördög paródiáját adja, közhelyek egész sorával árasztja el beszélgetőtársait. Csupán Azazello figurája őriz meg bizonyos komolyságot, de ez érthető: Ő a céllovó, élet-halál ura.

Van azonban Woland alakjának még egy sajátos arca. Eltéveszthetetlen többszörös utalások mutatják a világirodalom közismert, nagy alkotásával, a *Faust*tal való kapcsolatát. Már maga a regény címét adó két név: *Mester, Margarita* is Goethe művét juttatja eszünkbe, de hogy kétség se maradjon, Bulgakov még két utalást épít be a regénybe. A *Woland* név szintén a *Faust*ból való: Mefisztót többször szólítják így: *Junger Woland*. A Sátán bálján pedig Margarita nyakába egy olyan medalliont akasztanak, amelyen egy uszár képe látható. Az, hogy Woland nem egyszerűen az Ördög, hanem Goethe *Faust*jának egyik alakja, ez a mozzanat köti össze a regény erkölcsrajzi szintjét a Mester és Margarita szerelmének történetével, amely Woland alakjának utalásszerű szimbolikájává modern legendává magasodik: egy fordított *Faust*-legendává.

#### *A formateremtő groteszk*

A fordított legendában Margarita a cselekvő, az ördöggel szövetségre lépő fél. Ebben Bulgakov az orosz irodalom hagyományait követi. A szerelmükért megküzdő, aktív nőalakok Puskin-tól kezdődően jellegzetes alakjai az orosz irodalomnak. Az elnyújtott és felemás polgári átalakulás nem a világteremtő és világformáló férfihős típusát termelte ki, hanem az ön-maga dilemmáiban vergődő, tépelődő, cselekvéseiben bizonytalant. Ez a hagyomány átszűrődött Bulgakov művébe is.

Ha pontosan akarunk fogalmazni, nem is egy általában véve vett modern Fausról, hanem a modern orosz Fausról kell beszélni. De ez a Faust — a Mester — szinte mindenben német elődjének ellentéte. A kozmikus teremőerőre vágyó Faust a világban otthonosan mozog, a Mester viszont egy szűk szobában a világtól elzártan érzi életnek az életet; a mindig újrakezdő Fausttal szemben a Mester egyszeri próbálkozása után megfutamodik, nem bírja a tehetetelt; összeroppan és elmeegógyintézetbe menekül. Noha roppant sok az önéletrajzi vonás a figurában, nagy tévedés lenne a Mester alakját Bulgakovval azonosítani. A regényben érezni lehet az író szimpátiáját hőse iránt, de megrázó sorsa ellenére sem menti fel: nem jut fel Jesua mellé az örök fénybe, csupán nyugalmat kap — ez Bulgakov ítélete s egyben kritikája is.

A legenda aktív, cselekvő alakja Margarita, a Moszkvában megjelenő Woland vele

lép szerződésre. Margarita szeret és gyűlöl, feláldozza magát és bosszút áll, ő az, akinek nem a nyugodt, hanem a teljes, aktív élet kell. Neki csak egyfajta ember imponál, az olyan: „aki valamilyen kitűnt”. (Még Azazelloval is kacéron szeméz, tetszik neki, hogy olyan remekül céloz.)

A legendában eggyel magasabb szinten megismétlődik az a szétszakítottság, ami az erkölcsrajzi szinten Iván és Berlioz esetében tapasztalható. Iván tennivágyó, teli van energiával, viszont híján van minden kultúrának, így vakon csapkod össze-vissza, s a Jézusról írt versében a megvalósulásra váró eszményre sújt. Berlioz kulturált, viszont óvatos, megalkuvó; kulturáltsága csak finom taktikázásra használható.

A legendában a küzdeni, vállalni képes erő és az eszme van kettészakítva.

A Mester azonban összehasonlíthatatlanul magasabb szinten áll, mint Berlioz (hiszen etikus magatartású önmagát és eszméit vállaló író — nem pedig egy álkultúrát termelő intézmény megalkuvó vezetője). S a Mester után mégis marad egy örök érvényű regény és egy tanítvány (Iván).

Ez a szintbeli, minőségbeli különbség az, ami az erkölcsrajz formai kereteit szétfeszíti, a tartalmi kényszerek egésze billenti egy merőben új forma és szerkezet közegébe. A Mester sorsa, életének története ugyanis egy tragikus-groteszk kollíziót alkot. Ez a kollízió közvetlenül nem illeszthető be az erkölcsrajzi szint világába anélkül, hogy az az adott formát szét ne rombolná, aránytalanná, deformálttá ne tenné.

Hogy a tartalomnak, Bulgakov egész mondanivalójának formalkító kényszerét világosan megértsük, egy rövid kitérőt kell tennünk.

Lukács György *A klasszikus szatíra elmélet és felbomlása a liberális esztétikában* című tanulmányában a szatíra jellegzetességét a „jelenség és lényeg közvetlen ellentmondásában” határozza meg. A közvetlenséget, mondja, a közvetítések tudatos kikapcsolásával éri el az író. A szatíra, szögezi le tanulmánya végén Lukács György, nem műfaj, hanem alkotási mód.

A szatíra megnevezést dolgozatom eddigi részében tudatosan kerültem. A szatíra jellemzőjének meghatározásában egyet lehet érteni Lukács Györggyel, de nézetem szerint ez a meghatározás nem zárja ki azt, hogy a szatírárt ne mint műfajt különítsük el. Az irodalomban — véleményem szerint — jól körülhatárolható csoportot, műfajt alkotnak az erkölcsrajzi művek, s mint alműfaj ezek alá sorolandó a szatíra is. Az erkölcsrajzi műfajok a jelenség és lényeg közvetlen ellentmondásának ábrázolásában különböznek más műfajoktól. A közvetlenséget valamilyen alogizmus teremti meg (ez lehet paradox helyzet, fantasztikum stb).

A szatírában ez a közvetlenség általában a fantasztikum segítségével jön létre. A szatíra azonban a jelenség és lényeg ellentétét csak mint általánost ragadja meg. (Gondoljunk csak Szaltikov-Scedrin szatírájára, a *Hogyan tartott el egy muzsik*...-ra. Itt az egész egy elvont általánosságba van felemelve, mert a szituáció alogizmusa is elvont.)

Az erkölcsrajzban az alogizmus (legyen az paradoxon vagy fantasztikum) genezisében az ábrázolt világból fakad. Így az író az eseményeket, amelyek az alogizmusból következnek, a maguk különösségében tudja ábrázolni. (Gogol regényében a *Holt lelkek*ben az alogizmus az ábrázolt világból fakad, ti. halottat nem lehet venni, de ebben a feudális világban úgy látszik még ezt is.)

Az erkölcsrajzi műfajok közös és alapvető jellemzőjeként lehet még megemlíteni az írói attitűdöt.

Hegel a fichte-i filozófiát is bírálva a következőket írja az iróniáról: „Az irónia negatívításának legkézenfekvőbb formája már most egyfelől minden tárgyi, erkölcsös és magábanvéve tartalmilag gazdag mozzanat hiábavalósága, minden objektív magán- és magáértvéve érvénnyel bíró elem semmisége. Ha az Én megmarad ezen az állásponton, akkor számára minden semmisnek és hiábavalónak látszik, — kivéve saját szubjektivitását, amely ezáltal üres és hiábavaló lesz. De viszont másfelől az én sem elégülhet ki ebben az önelvezetben, hanem hiányosnak érzi önmagát, úgy hogy most szomjazik a szilárdra és a szubsztanciálisra, a meghatározott és a lényeges érdekre. Ezzel aztán feltárul az a szerencsétlenség és ellentmondás, hogy a szubjektum egyfelől az igazsághoz akar eljutni, és objektivitás után sóvárog, másfelől azonban nem tud kivergődni magányosságából, önmagába való visszavonultságából; nem képes kiszakítani magát kielégületlen, absztrakt bensőségéből, és hatalmába ejti az a sóvárgás, amely előbukkan a filozófiában is.”

(Ez a hegeli definíció természetesen csak „talpra állítva” érvényes. Hiszen Hegelnél az objektum és szubjektum csupán predikátuma, visszfénye az önmagától elidegenedett abszolút eszmének, minden ellentmondás magábanvaló forgás, hisz a szubjektivitás túlnyúlik az objektumon, azaz, az abszolút szubjektum tetszetős játékát szemléltetjük.)

A valóságban viszont a beállt szakadás áthidalása bonyolultabb. Az Én nemcsak egyszerűen Én, hanem társadalmi Én, — a visszavétel, az elidegenedett lét felszámolása csak társadalmi úton mehet végbe. Tehát ha az író felismerte, hogy a valóságot mozgató törvényszerűségek ellentmondanak az értelemnek, úgy nem marad számára más, mint megmaradni

ebben az — hogy hegeli terminológiánál maradjunk — önélevezetben; másfelől viszont, hogy ebből az önélevezetből kitörjön, rögzíteni, felszínre hozni ezt a szakadást, művészileg objektíválni önmaga hiányosságát — létének lényegidegenségét —, szomjúságát „a szilárdra és a szubsztanciálisra, a meghatározott és lényeges érdekre”.

Az író számára tehát az ábrázolt valóság semmis és hiábavaló. Az erkölcsrajzi művek úgy teszik semmissé, úgy semmisítik meg ezt a világot, hogy felmutatják nyilvánvaló ésszerűtlenségét, azaz valótlanosságát. Ez a közvetlenség csak egy lezárt, nem mozgó totalitás megjelenítését teszi lehetővé. A mozdulatlanság azért lényegi sajátossága ennek a műfajnak, mert a leleplezett világ egészét épp a ésszerűtlenség, valótlanosság hatja át, az önmaga lényegétől elidegenedett, gépies vegetálás. A mű idejét ezért pl. csak a történekek egymásutánisága adja, az egész alakulásának szempontjából lényegi jelentősége nincs az időnek. A mozdulatlanság, az egész totalitás irányultságának hiánya azt eredményezi, hogy a mű perspektíváját a pusztá tagadás adja. A mű világának egésze mint megsemmisítendő, mint törlendő jelenik meg, s az erkölcsrajzi művek perspektívája a közvetlen tagadás, mint negativitás van tételezve.

Az ábrázolás e sajátosságai szigorúan megkövetelik a következetességet. Amennyiben az író megpróbál kilépni ebből — a fentebb kifejtett — közvetlenségéből, nem egyszerűen a mű egyensúlyát bontja meg, hanem minden addig felrajzoltat megsemmisíti.

Világosan mutatja ezt Gogol kudarca, aki megannyi próbálkozás után sem volt képes a *Holt lelkek* pozitívna tervezett befejező részét megírni. Csicsikov börtönbe jutása arra utal, hogy Gogol a mozdulatlan, lezárt világot mozgásba hozta, s ezzel nem semmisségét, hanem életképességét bizonyította, megsemmisítve ezzel az előző rész egészét. Az erkölcsrajz követelménye az lett volna, hogy a Csicsikov által képviselt alogizmus győzedelmeskedik az ábrázolt világon, mert ez az alogizmus a felvázolt világ létezésének gyökereiből fakad. Nyilvánvaló, Gogol saját dilemmáiba bukott bele. Az író, akinek egész életműve a tartalmazta, a szilárdra való vágyát mutatja, nem tudta felégetni maga mögött az utolsó hidat, nem tudott belenyugodni, hogy az abszolutizmussal kapcsolatos illúziói hiábavalók, semmiek, hogy az a világ valóban csak a holt lelkek világa. Megpróbál valami tartalmilag gazdag mozzanatot megragadni — ez lett volna Csicsikov bűnhődése —, de a valóságérzék és valóságűség egészen mást diktált. A regényt csak az alogizmus teljes diadalával lehetett volna bevégezni, erre viszont Gogol képtelen volt.

Hasonló írói alapállást látunk *A Mester és Margariitában*. (Természetesen a párhuzam nem tartalmi. Hasonló műfaji attitűdöt kiváltó magatartásról van szó.) Az erkölcsrajzi szint kíméletlen társadalomkritika, a kor alogizmusainak leleplezése. Azzal, hogy a fantasztkum segítségével teremti meg Bulgakov a jelenség és lényeg közvetlen ellentétét, eleve kizárta azt a lehetőséget, hogy ezt a közvetlenséget feloldja. (Behemótot nem lehet megbüntetni, őt nem fogja a pisztolygolyó.)

Bulgakov célja nem egyszerűen a szocializmusnak mint társadalmi rendnek a megkérdőjelezése, hanem a kor állapotának, hamis illúzióinak, a szocializmus lényegének ellentmondó vonásainak leleplezése, nevetségessé tétele. A riasztó társadalmi körkép tehát nem elégséges számára, szeretne felmutatni valami tartalmilag gazdag, érvényes mozzanatot. Az erkölcsrajz fölé így kerül a tragikus-groteszk réteg, a Mester sorsának rajza. Ez a tragikus-groteszk kollízió az, amely az erkölcsrajz kereteibe közvetlenül nem építhető be, amely szétfeszíti a szatirikus ábrázolás kereteit, s egyben ki is bővíti.

A közvetlen kontaktust Woland alakja teremti meg, ő a szervező erő, amely egygyé forrasztja a két réteget, Iván regénybeli pályafutása pedig perspektivikusan nyitja szét az erkölcsrajz kiábrándító világát. A Mester sorsa és Iván pályája a tragikus-groteszk kollízió egészének két alappillére. Iván sorsa mint a perspektíva groteszkje: együgyű létből az autonóm morál lelki kínokkal terhes, felelős világába. A Mester figurájában viszont az orosz értelmiség egy rétegének groteszk tragikumát rajzolja meg Bulgakov. Általában ezt a szereplőt mint a passzivitás megtestesítőjét szokták kezelni, pedig ez a figura kétarcú: egyrészt az alkotás megteremtésében aktív, míg az alkotás megvédésében és érvényre juttatásában passzív. Tévedés lenne tehát az író kétségbevonhatatlan szimpátiája és együttérzése miatt (no meg az önéletrajzi jelleg miatt) a Mester alakját Bulgakov életfilozófiájának megtestesítőjeként felfogni. Az író egész életműve az értelmiség társadalmi szerepének problémáját dolgozza fel, hősei önmaguk helyét kereső intellektuelek. Hibás lenne azonban bízósággal mért meg, nem menti fel megfutamodásáért. (Mint tudott, Bulgakov maga nem futamodott meg, visszatartotta Sztálin ajánlatát, nem ment külföldre. Bulgakov tehát vállalt valamit, szemben sok kortársával, pl. Zamjatinnal, aki külföldre menekült, s hőseivel szemben is olyan szigorú volt, mint önmagához.)

Bulgakov Molière-je ezt kiáltja Lajos királynak: „De felség, én író vagyok, én gondolkodom, vegye tudomásul, hogy tiltakozom . . .” Inkább ezt az írói magatartást kell Bulgakov életfilozófiájául felfogni, úgy érzem, akkor közelebb járunk az igazsághoz.

Bulgakov színpadi műveiben is sokat kísérletezett az idővel. Az *Iván, a retentő* és a *Boldogság* egy-egy kísérlet arra nézve, vajon mit jelent az ember, az emberiség életében az idő. Az *Iván, a retentő*ben Bunsz és Iván cár hasonlósága, a szerepek felcserélhetősége sokmindenről lerántja a leplet. Kiderül, hogy a házmester apró zsarnokoskodásai egy tőről fakadnak a cár zsarnokságával.

Valószínű, hogy az idő ilyen kezelésére maga a történelem sajátos alakulása adta az ötletet. Az egymásra torlódó, elnapolt, halogatott átalakulások több történelmi korszak együtt-létét produkálták. Így a forradalom után együtt létezett a deklasszáldott nemes, a félöntudatú polgár, a parlagi kispolgár, a középkort őrző falusi élet stb. Ezek együttléte szinte kínálja magát az idő kitágítására, hogy a történelem emberi karakterben, magatartásokban, viszonyokban visszamaradt hordalékát az időben kitergeesse az író, visszahelyezze az őt megillető korba.

De a színdarabokban az idő kezelése lényegesen kisebb lehetőségeket biztosít, mint az elbeszélői műben. Ha szemügyre vesszük *A Mester és Margaritát*, egymásra rakódott időrétegek sokaságát látjuk. A regényben ugyan csak kétféle idő szerepel, az objektív idő és abszolút idő, de az író kihasználva az elbeszélés minden lehetőségét ezeken az időrétegeken belül is különböző ritmusban lejátszódó folyamatokat mutat be, mintegy széles skálán élénk tárva a szubjektív időlélmény színiskáláját, és ennek a szubjektív időnek közvetlen egységét az objektív idővel.

Az objektív idő legáttekinthetőbb, legvilágosabb a Pilátus-regényben. Ez az emberi választás, a morális döntés modelljének nevezhető. A regény többi rétegéhez viszonyítva viszont bizonyos szubjektív színezettel is bír. Bulgakov szándéka ezzel az volt, hogy azt az emberi élményt fogja át egyetlen műbe, ahogyan az ember történelmi múltjához, önnön múltjához és jelenéhez viszonyul. A legvilágosabb, legáttekinthetőbb számunkra a történelmi múlt. Ezt is jelenti a Jesua és Pilátus történetét elmondó regényszint. A Mester elbeszéléseiből az az élmény tárul elénk, ahogyan az ember saját múltját látja, átfogja és értelmezi. Az erkölcsrajzi szint a jelen élményét próbálja illusztrálni. Itt az események pergők, nehezen áttekinthetők, az összefüggések alig bogoZHatók ki.

Az abszolút idő a szatírai idő ellenpólusa. Az abszolút időben a pillanat tágul ki, a Sátán bálján az objektív idő nem múlik, a pillanat van kitágítva időn kívüli dimenzióvá. A szatírai idő viszont nagy időbeli távolságokat hidal át a pillanat segítségével. Ezzel gyakorlatilag Bulgakov föloldja a szatírai időt, a fantasztikum segítségével az emberi sorsok alakulásának ívét rajzolja elénk. Margarita a Sátán bálján a pillanatot szétfeszítő abszolút időben saját sorsának egy olyan részét éli meg, amely a természetes szinten csak mint lehetőség jelenik meg. Ezzel szemben a szatírai időben a pillanat a természetes időnek az átfordítása: ami az emberekkel a fantasztikum segítségével megemelt pillanatban történik, annak a természetes világban mindig marad nyoma. (Boszój a megvesztegetéskor kapott rubeleket eldugja, s azok dollárrá változnak. Ez egy felvillanó lehetőség, Boszój alapmagatartásának, kapzsiságának kapitalisztikus tendenciáit próbálja feltárni Bulgakov.)

Az egyes időrétegek az emberi magatartásformák szemléletesebb bemutatását is szolgálják. Ami a történelmi múltban egyértelmű és világos volt, az a Mester számára — noha pontosan megértette, hogy mi játszódott le Pilátus és Jesua között, eszmeileg meg is tudja ragadni —, realizálhatatlan, ti. az a magatartás, amelyet Jesua képvisel. Világosan élénk tárul itt a történelem és egyéniség összefüggése. A Mester társadalmi-történelmi helyzete teljesen más, másfelől emberi teherbíróképessége meg sem közelíti a történelmi elődét, így az egész emberi vállalkozás kudarcba fullad, egy tragikus-groteszk sors tárul elénk.

Jesua azonban a regényben nemcsak emberi magatartás-modell, hanem az utalások bizonyos politikai szimbolikát is hordoznak. Jesua gúnyneve, Ha-Nocri, őrzőt jelent. Tudjuk, hogy Bulgakov a regény megírása előtt részletesen tanulmányozta a megírandó történelmi korokat. Nem lehet tehát véletlennek nevezni a Ha-Nocri gúnynevet. Ez a név ugyanis nem egy személynek, hanem egy keresztény szektának a neve. Ez a szekta hosszú ideig őrizte az őskeresztény hagyományokat, kommunisztikus közösségben éltek, tagadták a magántulajdont. Nem lehet ezt a tényt egyszerűen véletlennek minősíteni.

Jesua és Pilátus konfliktusa azonban nem egyszerűen a hatalom és egyéniség ellentmondását hivatott bemutatni. Pilátus ugyanis nem egyszerűen helytartó, a hatalom engedelmes érvényesítője, hanem művelt ember éppúgy, mint a vándorfilozófus Jesua. Erre utal az is, hogy beszélgetés közben egyik nyelvről a másikra térnek át, elvont filozófiai igazságokról értekeznek. Tehát egy újabb szinten is vizsgálhatjuk az emberi, lényegi tartalmakat őrző és a hatalmat feltétlenül kiszolgáló értelmiségi figurát, valamint a konfliktusok tartalmát. De nemcsak egyszerűen az értelmiségi mívolt utal vissza a regény többi szintjére, hanem a párbeszédekben közvetlen utalásokat találunk azokra a kérdésekre, amelyeket Bulgakov

az erkölcsrajzi szinten feltett. Fontos probléma például a kultúra megőrzésének és tagadásának kérdése. Az erkölcsrajzi szinten Berlioz figurája körül vetődik fel — áttételesen. Jesua és Pilátus dialógusában egészen konkrétan fogalmazódik meg ez, s Jesua egyértelműen úgy tartja, hogy csak gyengeelméjű ember dönti le a régi templomokat csak azért, mert új hitre tért.

Lehetne még nagyon sok szintbeli megelégtetést felsorolni. Ez a dolgozat elsősorban a formai kérdésekkel foglalkozik, így ezeket a benső, tartalmi összefüggéseket csak érzékelteni, felvillantani tudja. Remélhetőleg ez a néhány példa jól mutatja, hogy a regény korántsem hierarchikus felépítésű, hanem az egyes szintek epikai rimelése egyetlen művé fonja át a belső szinteket. Az, hogy a dolgozat eddigi részében az egyes szinteket egymástól elszakítva vizsgáltuk, az egyszerűen módszertani szükségszerűség volt, nem pedig tartalmi tagolás.

A fentebb kifejtettek figyelembevételével — összegzőképp — a következőket kell mondanunk: Jesua alakjának legdöntőbb jellegzetessége a belső vezérlésű, etikus magatartás. E magatartás alapját — döntéseinek meghatározóját — meggyőződése, „filozófiája” képezi. Ez a filozófia két pilléren áll: egyfelől rendíthetetlen hit az élet megjavíthatóságában, másfelől egy sajátos „antropocentrizmus”. Megértéssel viseltetik az emberi gyarlóság iránt, számára minden ember egy külön világ, minden embert sorsából, élete történetéből próbál megérteni. Pilátusban sem hajlandó a helytartót látni, a rang pózai mögött meglátja a fejfájásban szenvedő, elesett, magányos embert, — egész magatartásának ez a vonzereje.

Jesua ellenfele Pilátus, aki minden tekintetben a vándorfilozófus ellenképe. Művelt és okos ember, de teljesen kégett, hitevesztett, kényelemszeretettel olyan hatalmat szolgál, amelyet minden ízében gyűlöl. Cinikusan tetszeleg a „vérszomjas fenevad” szerepében, teljesen azonosult a „helytartói” jellemmel. Gondolkodását is ehhez igazítja, sablonokba, tartalmatlan kategóriákba osztályozza az embereket. („Állandó lakhelyem nincs — felelte a rab röstelkedve. — Városról városvá járok. — Ezt rövidebben is ki lehet fejezni: egyszerűen csavargó vagy — állapította meg a prokurátor. . .”) Kényelemből, megalkuvásból magára erőltet egy szerepet, és nem képes kizökkenteni magát ebből. Bulgakov beállításában Pilátus az igazi áruló, nem pedig Júdás; ezt Pilátus is világosan felismeri, s hiába gyilkoltatja meg Júdást, ez már semmit sem old meg. (Látható, ezen a regényszinten milyen nagy szerepe van az időnek, az elszalasztott alkalom, a pillanatnyi gyengeség sorsá nő, a „kizökkent időt” nem — vagy csak roppant nehézségek árán — lehet visszazökkenteni. Jesua és Pilátus konfliktusa szinte pillanatokra bontva elemzi az emberi helytállás és árulás mozzanatait.)

A Mester és Jesua sorsa között egy jól felismerhető párhuzamosság van. A Mester körül mozgó figurák azonban kisszerűek, a motivációk elmosódottak. Bulgakov ezzel világosan érzékelteti az egyéni sors és a történelem összefüggéseit: mindaz ami a jelenben jelentéktelennek látszik, minden kicsinyes árulás, megalkuvás valahol egygyé áll össze, történelemmé lesz. Júdás és Mogarics két önző kis áruló, az egyik pénzért, a másik a lakásért jelenti fel Jesuát illetve a Mestert. Finom jelzéssel mutat rá Bulgakov Kajafás főpap és Latunszkij kritikusra párhuzamára: Margarita és Azazelló beszélgetésében egy elejtett mondat mutatja a hasonlóságot. Margarita Berlioz gyászmenetét szemlélve megkérdi Azazellótól, melyik az a Latunszkij. „—Az a szőke? — kérdezte Margarita hunyorogva. — Inkább hamuszínű... látja, most égnék emeli a tekintetét! — Olyan ... papos? — Az, az!”

A párhuzam mellett a különbségek is világosan kitapinthatók. Jesua szilárdan hiszi, hogy eljön az igazság korszaka, a Mester viszont csak ennyit hagy Ivánra: „Minden véget ért, minden véget ér egyszer...” A két sors minőségi különbsége mutatkozik meg a végső konklúziókban.

Berlioz figurája ebben a párhuzamosságban kap igazán nagy hangsúlyt. Ő a Mester Pilátusa, noha ez a kapcsolat nem olyan világos és áttekinthető, mint Jesua esetében. Berlioz az irodalmi élet „helytartója”, műveltségénél fogva neki kellene tudni, milyen írás ellen folyik a kritikusok hajszája. De Berlioz fásult, óvatoskodó, csak a pozíciójával törődik. „Mindenkinek hite szerint adatik”, mondja Woland Berlioz levágott fejének. A főszerkesztő sorsa a nemlét, kihullik az emberiség, az utókor tudatából, mert még addig sem jutott el, mint Pilátus: Jesua alakjában nem ismeri fel a követendő példaképet, tehát még árulását sem képes felismerni. Bulgakov egyértelmű üzenete ez kortársaihoz, azokhoz, akik nem képesek felismerni feladatukat és küldetésüket. Berlioz fejevétele az ő lefejeztetésük.

Az áthatolható idő tehát annyit jelent, hogy az emberi kultúra egésze, az egymásra rakódott valamennyi réteg itt van, itt hat jelen életünkben, sorsunk egésze szoros kapcsolatban áll az elődökével. Ami érték egyszer létrejött, azt megtagadni nem lehet, akár tudomásul vesszük, akár nem, beépült egész jelenünkbe. Az utókor ítélete dönt életünk felett, tehát tevékenységünkben, tetteinkben túl kell emelkedni a partikuláris léten, mert amit teszünk, az nemcsak a mi életünk, hanem az utókoré is.

Ezt a problémát, a regény befejező részének jelentését sok kritikus félreérti. Pedig a jelentés, véleményem szerint, egyértelmű: az ezredékek egésze visszafelé itt él jelenünkben. A Mester nem valami misztikus időtlen időbe távozik, hanem az emberi kultúra világába.



(Erre utal az is, hogy a Mester útja során találkozik saját teremtményével, Pilátussal, aki ezredévek óta várakozik az utókor ítéletére, feloldozásra, vagy büntetésre.)

Így áll össze a regény egyetlen művé. Az egyes szinteket mint már említettem, csak a forma megértése és megértetése miatt kellett élesen elhatárolni egymástól. A belső rímelések egész rendszerét itt nem áll módomban végigvenni, de remélem, hogy a formaközpontú elemzés ellenére sem sikkadt el Bulgakov mondanivalójának lényege. Ha mégis, mentse azt a szándék, amellyel a dolgozatomhoz kezdtem: egy zseniális író lehető legmélyebb megértése.

## Az „Új fekete dráma” Amerikában

— LEROI JONES ÉS ED BULLINS —

NYAKAS SZILÁRD

„A szabadság eszméjének átalakulása szabadságharccá — az ellenállás eszméjén át — nem más, mint a szabadság-főlszabadulás-ellenállás témáknak kölcsönhatásban álló sorozata.”

(Angela Davis)

LeRoi Jones és Ed Bullins a mai amerikai néger irodalom vezéregyéniségei. A dráma műfaja pedig — melynek mind Jones, mind pedig Bullins jeles művelője — jelentőségében kiemelkedik a fekete, ún. „afro-amerikai” irodalom többi műfaja közül. E megállapítás első sorban az elmúlt tíz esztendőre érvényes, arra a tíz évre, amelyben LeRoi Jones és Ed Bullins drámaírói munkássága elkezdődött és elérte az első kiteljesedést. Hogy miért éppen a dráma került az amerikai négerség életében ilyen megkülönböztetett helyzetbe, annak több oka van. A lírikus Arna Bontemps, aki a húszas évek nagy néger kulturális fellendülésének, az ún. „Harlemi Reneszánsz”-nak reprezentánsa, ezt a jelenséget így magyarázza: „*Akkor — (1925–30) — Harlem volt a fekete nemzet kulturális központja. Ma viszont számtalan kulturális központunk van USA-szerte. Napjainkban nincsenek is olyan jelentős fekete költők, mint Hughes és Cullen voltak. Ugyanakkor kiemelkedő drámaírók vannak — és ez a mai idők jellegzetes sajátossága. Ma van a demonstráció ideje, a tüntetés, mégpedig a látható! Mindez közelebb áll a drámához, mint a költészethez.*”<sup>1</sup>

Amint látjuk, Arna Bontemps a történelmi feltételek változásával magyarázza a néger drámaírók előretörését. És valóban, az elmúlt fél évszázad alatt az Egyesült Államokban élő fekete bőrű lakosság — ma már 23 millió ember — gazdasági és tudatállapotán számtalan tényező változtatott. A legelsőek között kell említeni az ún. „elvándorlás”-hoz, a legsötétebb délről a „felvilágosult, civilizált, demokratikus” északra és keletre való áttelepüléshez fűzött remények lerombolódását. Ez egyben az „amerikai álm”-ban, az Észak-Amerika képviselte társadalmi rendben való csalódáshoz, annak radikális kritikájához vezetett. Növelte az amerikai négerség öntudatát az afroázsiai népek imperializmus ellenes harcának mind nagyobb sikere. Ennek jobb megértéséhez csak annyit, hogy hosszú évtizedeken keresztül az USA-beli tökéletes agymosásnak alávetett négerek tömegét éppen a „korszerű ipart, társadalmat és fejlett kultúrát” teremteni „képtelen”, „primitív” afroázsiai népek példájával etették, hogy teljesen megfosszák őket — etnikai gyökereik lepocskondiázásával — önbecsülésüktől. A harmadik világtörténelmi ok, amely az előző hatásánál is érvényesül: a szocialista világrend gazdasági és kulturális jelentőségének ugrásszerű megnövekedése. Igaz, ez utóbbi tény nem mind-egyik radikális néger értelmiségi számára ilyen egyértelmű. Számosan megálltak a fehér kapitalista amerikai és a „fehér faj” világtörténelmi szerepének azonosításánál. Jellemző,

<sup>1</sup> Interviews with Black Writers  
Edited by John O'Brien  
Liveright, New York, 1973.

hogy az imperialista manipulációs gépezetbe nagyon is beleillő „fekete rasszista” korláton túllépni tudókat — Malcolm X, George Jackson, a Soledad testvérek vezetője — éppen túllépésük pillanatában gyilkolják meg. Hozzájuk tartozik még Angela Davis, akit — bár máshonnan startolt — csak a világméretű szolidaritás mentett meg a legális lincseléstől, valamint a velük számos ponton ellentétes véleményt képviselő Martin Luther King is . . .

LeRoi Jones és Ed Bullins az ún. Fekete Hatalom (Black Power), a fehér Amerikába való integrációt elutasító, az USA-n belüli önálló társadalmat, kultúrát megteremtteni vágyó radikális néger értelmiségi vezető képviselője. Alkotásaik nagy átütőerővel rendelkeznek. Drámáik nemcsak Amerika-, de világszerte ismertek. Népszerűségüknek egyik oka kétségtávolan a *nép-szerűségükben* keresendő. Minden korábbi időszakkal szemben az új fekete dráma képviselői már nem egy fehér elit és nem is a fekete művészek, egyetemisták viszonylag zárt, elkülönült körében keresik s találják meg közönségüket. „*A mi színházunk már egyenesen lemegy a fekete közösségekbe — fogalmazza meg programjukat Ed Bullins — és a népek csinál irodalmat . . . a fekete emberek hatalmas tömegeinek. Véleményem szerint éppen ez az oka a fekete dráma és színház fellendülésének, és annak, hogy egyre újabb és újabb néger színház nő ki szerte a földből . . . És ez válik majd az amerikai feketék igazi kulturális intézményévé, azoké a feketéké, akik nemzet a nemzetben. Ez válik majd a mi társadalmunk, a mi kultúránk és a mi népünk szervezeti alapjává. A feketék alapította iskolákhoz hasonló intézmény lesz, azok között is a legkitűnőbb. A Fekete Színháznak hatalma lesz az olyan tisztán kapitalista megnyilvánulásokon, mint a szórakoztató ipar — az épületekben, a tárgyakon s a helyeken — más értelemben pedig hatalma lesz, hogy ellenőrizze az emberek gondolatait, tanítsa és meggyőzze őket . . . Nem azt akarjuk, hogy a fehér művészet valami magasabb formája jelenjék meg fekete maszkban. Mi egy teljesen új és más valamin dolgozunk, amely bizvást vezetheti a fekete nép lelkét és szellemét, s még azt akarjuk, hogy felmutassa az összes tapasztalatunkat itt, ezen az elnyomó földön.*”<sup>2</sup>

Az új fekete dráma népszerűségét tehát a céljaiban és közegében tudatosan vállalt totális népművelés jelenti. Antikapitalizmusa ugyanakkor összekapcsolódik a néger társadalmi és kulturális szegregációjának gondolatával. Ez utóbbinak művészetén belüli konzekvenciáival találkozhatunk LeRoi Jones és Ed Bullins drámaiban, kísérleti színdarabjaiban. Sajátságos jelenség, hogy éppen azok, akik a legtudatosabban, legkövetkezetesebben képviselik a „fekete művészet”-et, — tartalmi és formai tekintetben egyaránt — ők találtak a legnagyobb visszhangra az ún. „fehér társadalmak” értő közönségénél. Véleményem szerint ez annyit jelent, hogy az ő álláspontjukról sokkal többet, eredetibbet tudunk meg az ember helyzetéről a mai világban, mint a polgári társadalmakba így-úgy beilleszkedett, vagy az oda való teljes jogú bebocsátást ilyen-olyan formában kérő, követelő fekete írók eddigi műveiből. Elemzéseink során ennek a kibontakozó „több”-nek a felmutatására vállalkozunk.

\*

*Dutchman* — avagy az öntudat nyilvánossága.

„Nagyot ittam az epe tavából, úsztam az ár ellen a Vér Csatornán, a Nagyvárosi Fasiszta Amerikában, átéltem, milyen az, ha szarba dörgölik az orrom, fölfegyvereztem magam egy hatalmas adag gyűlölettel, s igyekeztem feledni és színlelni. A fekete férfiak szokásos védekező mechanizmusa.

De nem működött.” (George Jackson)

LeRoi Jones ezt a darabját<sup>3</sup> 1964-ben fejezte be, egy esztendővel Malcolm X meggyilkolása s másféllel a Los Angeles-i néger gettó, a Watts föllázadása előtt. Az egyfelvonásost még ugyanabban az évben bemutatták az Off-Broadway azóta már híressé vált színpadán, a The Cherry Lane Theatre-ben. Az előadás egyik producere Edward Albee volt . . . De kezdjük az elején!

A dráma történéseinek színhelye a New York alatt, „a város működő bélrendszerében . . . modern mítosz-halmazba fűrődő metró” egyetlen kocsija. Benne fehérek-feketék állnak és ülnek vegyesen, de csupán a főhős, a húszéves néger fiatalember, Clay kap hangsúlyt — mint egyén — közülük. A néger fiú szeme az egyik megállóban összeakad a peronon álló harminc év körüli fehér nő — Lula — pillantásával. Bár elkapja tekintetét, valamiféle kontaktus mégis ki-

<sup>2</sup> New Plays from the Black Theatre A Bantam World Drama Book, 1969 Introduction by Ed Bullins

<sup>3</sup> Az említett dráma magyarul is megjelent az Európa kiadó A játszma vége (Modern egyfelvonásosok) c. kiadványának II. kötetében Zátony cím alatt.

alakulhatott közöttük, mert az asszony beszáll a szerelvénybe, s a kocsiön végigjőve kiköt Clay előtt. Megszólítja a fiút, majd leül melléje s azonnal, minden teketória nélkül szóba hozza előbbi szemezésüket. A szóbahozatal durva erotikuma egyértelműen provokáló... csak az előjel bizonytalan:

Lula: Odafordulok, és föltűnik, hogy valaki az ablakból a lábam, az alvázam táján legelteti a szemét. Erre néztem meg.

Sőt, miközben Clay meglepetésében igyekszik mellébeszélgni, időt nyerni, nyersen közli még, hogy útja ugyan egészen másfelé lett volna, de éppen miatta mégis erre a szerelvényre szállt. A sarokba szorított Clay úgy érti, itt a „lényegről” van szó, és azt válaszolja, hogy ő „benn van mindenben”. Ebben a pillanatban a nő hirtelen modort változtat. Előbb felháborodottan — egy költői kérdésbe foglalja a fiú vele kapcsolatos terveit, majd fölényes gúnnal elemzi ki családi viszonyait, apró, értelmiségi körökben dívó szokásait, vágyait. Mintha valahonnan igen jól ismerné, vagy tökéletesen átlátna rajta. A néger fiatalember szeretne nagyvonalú lenni, de megdöbbenését nem tudja palástolni. A fehér nő ekkor újra „átvált”:

Lula: (Komolyságot színél, azzal leplez hangjában valami komor árnyalatot) Én sokat hazudok. (Mosolyog) Így könnyebb elbánnom a világgal.

Ez a dráma, két ember kapcsolatteremtése drámájának első menete. A fehér sarokból érkező meglepte a fekete sarokból jövőt, s e furcsa, pszichológiai tűnő boxmeccsen pontokkal vezet. A meccs jellege a többi menetben sem változik: Lula meglepi egy-két lélektani horoggal a fiút, majd női vonzerejét kihasználva elegánsan eltáncol. A meglepetést megalázás is kíséri minden esetben. Lula könnyedén megteheti mindkettőt, mert a darab folyamán kiderül, egy teljesen tipikus néger középosztálybeli fiatalemberrel van dolga. Ennek a középosztálynak az élete, szokásai, ideáljai pedig nyitott könyvként hevernek azok előtt, akik e könyvek lapjain mindezeket — szinte észrevétlen — előírják...

Egyoldalú kapcsolatteremtésnek vagyunk tehát tanúi. Míg az egyik félről mind többet tudunk meg, a másik fél minden önmagára vonatkozó kijelentése láthatóan komolytalan, semmitmondó. Önmagában már ennyi is feszültség-indukáló. Még feszültebbé teszi a helyzetet Lula azzal, hogy *inkognitóját* egyre inkább a fekete fiú *tudatos megalázására* használja fel. Míg tehát ő sérthetetlen, a másik egyetlen egy gyenge pontját sem tudta kiismerni, addig ő emberi méltóságában, férfiasságában, négerségében alázza meg menetről menetre Clay-t. Ugyanakkor — hogy ellenfele be ne dobja idő előtt a törülközőt, egyre ordenárább szexuális jelzésekkel csábítja a meccs továbbfolytatására, a kapcsolatfelvétel végigvitelére. A társadalmi valóságot, néger helyzetét teljesen illúziótlanul látó Lula érveinek jobb- és balegyenese alatt teljesen összeomlanak a Clay-féle középosztálybeli néger értelmiségi réteg tartópillérei, azok az ideák, célok, megvalósítási módok, melyek a leggátlástalanabb kapitalista társadalom négerbódító termékei. Mind különösebb módon Lula támadásai csakis ezeket érik — ugyanakkor egy mélyseges faji megvetés is sugárzik szavaiból. Tehát míg egyik érvével az amerikai feketéknek nem való ideálok szétzúzását végzi el, a másik érv ostorával rögtön reácsap: mégis csak fuss a hamis ideálok után, hiszen nem vagy külön az állatnál! És eközben Lula figyel, nagyon figyel. A néger fiú minden olyan gesztusára elkomolyodik, amely azt sejteti, hogy esetleg több ez a fiatalember, mint a fejébe tömött polgári kultúr-kóc. Legvégül a „Tamás bátya” táncsal fizikailag és erkölcsileg végképp megalázza a most először lereagált utazóközönség nyilvánossága előtt. Clay hirtelen ott találja magát a fehér nővel szemben, a koci fehér-fekete utasai szemsugarában teljesen pórén, minden eddigi támaszától, erőt adó indítékától megfosztottan. És ekkor föllázad. Ordítva rázza le magáról jólfésült néger középosztálybeliségének utolsó láncszemeit. Önmagából kikelve — vagy éppen most térve vissza igazi önmagához — hatalmas tirádában löki felszínre az évszázados kizsákmányolás, az állatszámba vevés fehér ember gyűlöletének láváját. Kitorése egyben a kevés tudatossággal, inkább öntudatlanul viselt inkognitójának felfedése, amire a válasz:

Lula: (hangja egyszerre megváltozott. Valahogy hivatalosabb lett) Eleget hallottam.

Clay: (a könyveiert nyúl) Azt meghiszem. Jobb is, ha szedem a motyóm, és leszálok. Úgy látszik, mégse jätsszuk ma végig azt a számot, amiről az előbb regéltél.

Lula: Nem. Azt már nem jätsszuk el. Ebben az egyben igazad van. (Hátfordul, körülnéz a kocsiiban.) Helyes. (A többiek reagálnak.)

Clay: (a lány felé hajol, a holmiját szedi össze) Sajnálom kislány, nem megy a dolog. (Amint odahajol, a nő egy kis kést ránt elő, és mellbe szúrja vele. Kétszer is. Clay Lula térdére roskad, szája még érthetetlenül motyog valamit.)

Lula: Sajnálhatod is. (A többi utashoz fordul, már mind fölkelt a helyéről.) Nagyon helyes, hogy sajnálkozol! Vigyék már le a rólam ezt az alakot! Mozgás! (Az utasok odamennek, és végigvonszolják Clay testét a padok között.) A hullát dobják ki a kocsi közé... (Kidobják.) Maguk meg szálljanak le a következőnél.

Lula összeszedi holmiját. Mindenét rendbe rakja, noteszt veszelő, gyorsan ír bele valamit. Aztán visszadobja a noteszt a szatyorba. Látni, hogy a földalatti megáll, a többiek ki szállnak, Lula egyedül marad a kocsiában. A következő percben egy húsz év körüli néger fiú száll be könyvekkel a hóna alatt. Néhány üléssel Lula mögött foglal helyet. Amikor leül, Lula hátrafordul és végigméri . . .”

A végén — felfogásunk szerint — egyszerre két inkognitó lepleződött le: egy tudatosan viselt (Lula) és egy öntudatlanul hordott (Clay). A fölfedett érdekelletétek következtében mintha tűz és víz szabadult volna egymásra. Csakhogy míg Clay megelégedett az inkognitó fogalmi lepleződésével, hiszen ez számára hatalmas eredménnyel járt — saját öntudatának, az önmagával való igazabb azonosulásnak a megelégsével, addig az ellenfél inkognitója egyetlen tettben foszlott széjjel — a megszületett öntudat birtokosának fizikai megsemmisítésében.

Mielőtt tovább pontosítanánk elemzésünket, érdemes megismernedünk a dráma egy másik interpretálásával, amely az Educational Theatre Journal 1968. márciusi számában jelent meg Hugh Nelsonnak, az Egyesült Államokbeli McGill Egyetem tanárának tollából.

Hugh Nelson párhuzamot von a darab címe — Dutchman (Hollandi) — illetve a benne szereplő férfi — nő kapcsolat alapján Wagner Bolygó hollandijával. Felfogása szerint a wagneri magányos, elhivatottság átkával vert férfi tragikumának LeRoi Jones-nál nem annyira Clay, mint inkább Lula a hordozója. „A kezdő beszélgetésben — írja — Lula modora azt sugallja, hogy valami kényszer alatt cselekszik, amelytől várja a megszabadulást.” (?) Így tehát ő az igazi hollandi, de mint a wagneri, ő sem kaphat feloldozást, s végzete, hogy „gyűjtse az áldozatokat, hullákat produkáljon”. (?) S hogy miért? Mert ebben a misztikus rituáléban (valaki?) reá osztotta az ítéletvégrehajtó szerepét. Lula tehát előre tudja, hogyan kell végződnie ennek a kapcsolatteremtésnek, mégis megkísérli a lehetetlent a fekete Clay-jel . . . hátha az megszabadítaná az átoktól. Teszi ezt úgy, mint egy fehér Éva, aki a tudást adó gyümölcs izelésére csábítja néger Ádámját. Ez a tudásban való önazonulás viszont a feketék számára csak annak rituális megszentszégítésével érhető el: a fekete Ádám a megszerzett tudásért halálával fizet. „Clay utolsó beszéde nem más, mint vad visszaütést ad a négerségre hasonló „én-főladás”-ainak.”

A McGill egyetem tanárának elemzéséből — az utolsó mondat kivételével — semmivel sem értünk egyet. Szerintünk Lula egyáltalán nem vár megváltást „fekete Ádámjától”. És távolról sem az „el nem nyert megváltó szerelem” hiányában fordul szándéka végzetesre, ti.: „ha nem nyerheti el szerelmét, akkor a fekete férfi gyűlöletét teszi magáévá, magába szívja azt, mint vámpírok a vért”. Nem! Lula egy végtelenül racionálisan kiszámított tudatfelmérést végez. Eszközei: a már egyszer alaposan manipulált, a sikeres agymosáson átesett négerség teljes motívumrendszerének ismerete, valamint saját fehér asszonyisága, mint ennek a manipulációnak jól kiszámított eleme. A kapitalista társadalmi standardokat kritikátlanul elfogadó négerek szemében ugyanis a fehér nő birtoklása úgy jelenik meg, mint a fehér burzsoázia — általuk soha el nem érhető — hatalmának, tulajdonának, társadalmi presztízsének birtoklása. Tehát a kapitalizmus meghatározta céljainak, vágyaiknak a szimbóluma.<sup>4</sup> Lula a saját szexuális mint szimbólummal éppen addig az ideig tud visszaélni, ameddig Clay „Tamás bátya”, ameddig az adott, készen kapott, rátukmált viszonyok rabja. Kötelékei alól való szabadulásával egyszerre veszti el a fehér nő ezt a fetiszizált értéket. Lulának az egész darab során éppen az a célja, hogy ilyen értékvesztetté váljon a fiú szemében. Mindenféle finom és durva provokációja erre irányul. Önmaga fetiszizált fehér nőiességének értékvesztése ugyanis a másik fél értéknyerését jelentené. Ez az értéknyerés nem más — mint láttuk — mint az embertelen bábúvá manipuláló értékek világán való túllátás képessége, annak tudatos felhasználása. Lula — és a lulák képviselte rend meglékeli a fejeket, hogy megtudja, ki vagy? Csakhogy az érdeklődés nem marad meg a pusztá kíváncsiságnál. „Abban a pillanatban, mikor válságos létünkben kiemelkedik egy fekete fej, lenyisszantják és kifüggesztik a legmagasabb bírósági épületre vagy lapkiadó székházára. Előre kiszámított válaszuk erre: tudathasadásos közöny, visszahúzódság, nemlétező dolgok elismerése . . . Önszuggesztíóval előidézett hallucinációk.”<sup>5</sup>

Mintha George Jackson az 1970. április 4-i börtönlevelében pontosan a Dutchman elemzésére vállalkozott volna: a „tudathasadásos közöny” a megfélemlített néger néptömegeket szimbolizáló színes bőrű utasok sajátja, akik visszahúzódság figyelik a történetet s zokszó nélkül teljesítik Lula parancsát. A „kiemelkedő fekete fej” kifejezés egyértelműen Clay-re illik. Lula pedig, a nagyon is hús-vér Lula, aki túlrafinált szexuális légkörével, csábítácának szadisztikus beütéseivel már-már csupán a patológia felől megközelíthető — hideg, szinte

<sup>4</sup> E kérdést Eldridge Cleaver önéletrajzi cikkgyűjteménye, a Soul on Ice-nak egy fejezete, A fekete eunuch allegóriája elemzi részletesebben, Delta Book, New York, 1970.

<sup>5</sup> George Jackson: Soledad testvér Magvető, 1970.

közömbös gyilkolásával s annak pontos könyvelésével a teljesen célracionális fasiszta manipuláció szimbólumává emelkedik. *Ennek a manipulációnak minden emberi érték csak eszköz. Egyetlen célja van csupán: saját hatalmának minden áron való biztosítása. Jellemzője még a teljes illúziótlanlanság, cinizmus. Legfőbb eszköze a durvább vagy finomabb provokáció. Provokálások sorozatán át választja ki a hatalmára veszélyes, a manipuláció eszköztárán túllátni képes és túllátni merő embereket. Az ilyeneket könyörtelenül likvidálja.*

Ma már profetikus alkotás a *Dutchman*. Színre hozatala után egy évvel Malcolm X-en, négy év múlva Martin Luther Kingen, hét évre rá pedig George Jacksonon teljesedett be a LeRoi Jones-i prófécia.

\*

*The Slave* — a rabszolga gyűlölete, avagy a gyűlölet rabszolgája

„Ez a szörnyeteg — a szörnyeteg, amelyet bennem életre keltettek, vissza fog térni, hogy megkínozza teremtetőjét, vissza a sírból, a legmélyebb sírgödörből. Taszítanak át a másvilágra, a pokolra szállás sem téríthet el.” (George Jackson)

Mély a gyűlölet kútja, s aki időről időre abból frissíti magát —, beleszédül. Igen summasan így markolható egybe LeRoi Jones ugyancsak 1964-ben írott és előadott színpadi művének, a *The Slave* (A rabszolga) c. drámának a mondanivalója. S bár a szerző ezt a színpadi művét egy előszóban és két felvonásban megírt történetnek titulálja, mégis jobban illik rá a végzetdráma kifejezés. A benne szereplő végzet alapja — LeRoi Jones felfogásában — az „elnyomó fehérek” és a sokáig állatszámba is alig vett „színes elnyomottak” közötti viszony, melynek egyik kifejeződése a színes emberbe plántált kiírthatatlan gyűlölet. LeRoi Jones szerint vállalni kell ezt a gyűlöletet, mert ez és csakis ez indíthat cselekvésre, totális lázadásra. De van olyan, mikor a színes ember éppen gyűlölete formájában viseli továbbra is magán előző kötélkeit. Ez a belsővé vált, önmagával meghasonlott rabszolgánc olyannyira szenved, hogy tőle csakis borzalmas öncsonkítás árán lehet megszabadulni, vagy legalábbis megkísérelni a szabadulást.

A *The Slave* egy ilyen szabadulási kísérletről szól, amely a LeRoi Jones-i közeljövőben, a totális néger—fehér háború Amerikájában játszódik. A néger Walker Vessels, a volt költő, most a fekete felkelés egyik szervezője, katonai vezetője, szellemi irányítója — átszökve a fehérek vonalain felkeresi volt fehér feleségének és annak mostani fehér férjének lakását. A dráma ebben a lakásban kezdődik, amikor a fehér házaspár az ostromlott városban levő lakásába hazatér és ott fölfedezi a fegyveres Walkert. Pontosabban a darab már a prologusnál elkezdődött, hiszen aki azt elmondja, nem más, mint az egykori gyapotföldök rabszolgájának ruhájába öltözött Walker Vessels.

A dráma feszültségét annak a rejtélynek a felfejtési kísérletei biztosítják, hogy tudni illik miért is kereste fel volt feleségét, a tőle való s a fehér asszonnyal élő két kislányát ez a kiemelkedő néger vezető? A három személy — Vessels, a volt feleség Grace és annak jelenlegi fehér férje, az intellektuel Easley — párbeszédében feltárul a korábbi évek ki nem robbant ellentéteinek világa. A négerek hiábavaló reménykedései a fehér liberálisok akcióképességében, Grace-nek férje ideáljaitól, majd férjétől való teljes elidegenedése, amikor az a radikális négerek ügyének szószólójává vált, szóba kerül a lázadás célja, értelme, a fajok esélyei stb. Mindeközben Vessels — már az első pillanattól fogva — valamilyen reménytelen eltökéltséggel iszik, és az ittasság és józanság különös határán fegyverrel a kézben tartja sakkban a személyétől szabadulni igyekvő fehér családot. Egy ilyen szabadulási kísérletnek esik áldozatul a jelenlegi férj, a fehér értelmiségi Easley. Vessels akkor lövi agyon, mikor váratlanul ártalmatlanná akarja őt tenni. Eztán egy hosszú és kegyetlen, egymást maró párbeszéd következik Vessels és Grace között, melynek egy lövedék becsapódása vet véget. Grace halálos sebet kap, a férfi is súlyosabban megsérül. Az asszonynak utolsó szavai a gyerekek, az emeleti szobában eddig távolabb alvó közös véreik mentésére szólítják fel Vessels-t, aki erre azt válaszolja, hogy a gyermekek már halottak. A fehér asszony gyermekei halálának szörnyű tudatával pusztul el a rommálott szobában. Ő, aki nemcsak életet adott nekik, de életét is hajlandó lett volna adni értük, s legnagyobb félelme éppen az volt, hogy talán Vessels a gyermekeikért jött, s el akarja őket vinni magával. De talán éppen ennek az abszolút reménytelen állapotnak, ennek a totális kétségbeesésnek a kiprovokálása hozta ide — a fehér vonalon túlról — a néger férfit...

A darab ördögi dramaturgiájára, egyben igazi belső tartalmára ez a villámcsapásszerű befejezés, ez a villámsújtásként romboló sokkhatás derít fényt. A néger férfi és a fehér nő közös kislányairól — akik a fenti szobában alszanak és valami sajátságos módon a legnagyobb

belövések zajára sem ébrednek fel — a darab elején már, de aztán egész folyamán többször is szó esik. Idővel egyre nagyobb lesz annak a valószínűsége, hogy ha valamiért, akkor csakis a lányaiért jöhetett ide ez a néger vezető. Gondoljuk meg: otthagyták csapatait, bajtársait valahol a harcban, ő, akkire nem csupán mint harcosra, de mint ideológiájú vezetőre is fölnezték s igényt tartottak. Otthagyták, s az életét kockáztatva — egyben némiképpen az ügyet is, melyet képviselt — a saját, személyes ügyének intézése után nézett. Egy ilyen felszabadító háborúban a forradalmi, a közösségnek elkötelezett magatartással, különösen egy vezetőivel ez mindenképpen összeegyeztethetetlen!

Gyanúnk először akkor támad fel a lányok elvitelével kapcsolatban, mikor Easley lövése után sem fogja s viszi a lányait Vessels, hanem értelmetlenül továbbra is ottmarad. Azaz ennek az értelmetlenségnek mégis támad egy abszurd értelme a holttest feletti Grace-szel folytatott vitában: egymás könyörtelen pszichológiai felsebzése. Miért, mi célból? A lányok elviteléhez erre már aligha van szüksége Vessels-nek! Ő mindezek elenére konokul helyben marad, s folytatja ezt az elkecsereget, parttalan vitát volt feleségével. Aztán megjelenik a „sajnálát”-mótvium, a párbeszédben, s ennek baljós visszafordítása Grace-re már előre vetít egy szörnyű véget. Grace közlésére, hogy ő csak sajnálni tudta volt férjét — Vessels így válaszol:

„Tudom. Lesújtott a dolog, míg aztán végül megértettem, hogy sajnálász engem. S míg te távol valahol végigmentél azokon a mélységesen közepszerű megszokottságokon, amit te meg Easley életnek neveztek . . . mindig sajnálkoztál rajtam. Gondolom, hogy a végén meg sem lepődsz azon, ami történik . . . ami már megtörtént. Te mindig is annyira biztos voltál a saját jószágodban, könyörületességben . . . és valóban, meg kell adni . . . biztos voltál benne — Istenem! — milyen biztos! . . . érzelmileg és intellektuálisan, hogy neked van igazad, míg végül is csak egyetlen valami jutott mindebből számomra: a sajnálatod. (Megfordul, hogy a nő szemébe nézhessen).

Istenem, lehánytál vele. Nem tudod elképzelni, mennyire megörjítettél. Te, meg az a klotyó-király, az a tekintélyes, harmatgyöngye intellektuel — sajnálkoztatok rajtam. Isten, Isten! (Erőltetett humorral) Easley-né, édesem, minden álmomban meggyilkoltalak benneteket.

Grace: Itt, most valóban megölsz, ha a szemedbe mondom, hogy egy sajnálatra méltó alak vagy?

Vessels: (Nevetése megszakad, lélegzetét visszafojtja) Nem. Nem öllek meg.

Grace: Pedig sajnállak — Walker. Valóban sajnállak.

Vessels: De csak addig, amíg magadat el nem kezdéd sajnálni!”<sup>6</sup>

Itt, ebben a mondatban érhetjük tetten még a szörnyű befejezés előtt azt az erőt, amely a néger hősnő munkált. A lenézés egyik legmegalázóbb formájának, a sajnálásnak visszafordítani vágyását. Azt a törekvését, hogy a sajnálkozásával, azaz tetteinek lenézésével őt mély ségesen megalázó volt szerelmesén bosszúlja meg önmaga összes — fehérektől elsenvedett — megaláztatásait.

Ez a bosszú — amint Vessels szavaiból is kiderült — élete középpontjává vált: „... minden álmomban meggyilkoltalak benneteket.” Ezért a bosszúért még társait is odahagyja. Élete a legerősebb szállal ehhez kötődik, e bosszúhoz, s tárgyához, Grace-hez. Igazi rabszolga láncok ezek, és a férfiak ezek rángatják a gyermekgyilkosságba.

A gyerekek — Vessels és Grace közös gyermekei — már a darab eleje óta halottak. A férfi nem azért tért vissza, hogy magával vigye őket a néger forradalmi táborába, hanem hogy magával rántsa őket a pokolba, mert ezzel az egyetlen eggyel tudja pokollá tenni a saját „slave master”-ének, érzelmi és gondolati rabszolga-gazdájának, Grace-nek az életét. Elpusztítja az önmaga számára is legdrágábbat, mert az az örökös megalázójának is a legdrágább. Kötelékeiben, elvakult bosszújának láncbaiban csakis így, önpusztítóan tud visszavágni. A gyűlölet rabszolgája ő. És ezt tudja, de nem tesz ellene. Amikor belsővé vált rabszolgasága, egyben a végzetévé is lett. Rabszolga-végzetté . . .

\*

A részletesebben elemzett két dráma LeRoi Jones kiemelkedő színpadi művének számít. Újabb dramatikus műveit a Four Black Revolutionary Plays c. kötetében bocsátotta közzé. Ezek egy része bevallottan kísérleti alkotás, és azután született, hogy LeRoi Jones megalapította szülővárosában, Newark-ban a Spirit House Theatre-t. A rövid terjedelmű darabok jel-

<sup>6</sup> LeRoi Jones: Dutchman + The Slave, W. Morrow & Co. New York, 1964.

lemzője a pamfletszerűség, az aktív, sokszor didaktikus agitáció a négerek belső megosztottsága ellen (Great Goddess of Life, Medheart), a faji háború anticipálása és a fehér társadalom devalválása (Experimental Death Unit), valamint a négerség öntudatának erősítésére kidolgozott rituális drámakíséret arról, hogyan teremtték meg a fekete mágusok évezredekkel ezelőtt vegyonyhájukban a Gonoszt, a fehér embert (A Black Mass). Legutóbb megjelent alkotása, a The Death of Malcolm X, az új fiatal néger drámaírók munkáit bemutató New Plays from the Black Theatre c. kötet nyitódarabjaként olvasható Ed Bullins előszavával.

LeRoi Jones drámaírói pályája ugyanazt az utat futja be, mint irodalmi hőseinek pályája. A liberális értelmiség köréből indul. Ez a kör nyomja rá bélyegét mind a Dutchman, mind pedig a The Slave művészi megformálására, témaválasztására. Majd később eljut a Fekete Muzulmánok közé, maga is arab nevet vesz föl (Imamo Ameer Baraka), s a legszélsőségesebb, legfehérfalóbb Malcolm X beszédek szókincse, érvrendszere, hittérítő, tudatátalakító szenvedélye jelenik meg darabjaiban. Hőseit illetően azt is mondhatnánk, hogy míg kezdetben a fehér társadalom tengerében, társak nélkül, magányosan lázadó Bigger Thomas-ok, (a kétszeres gyilkossá lett Bigger Thomas az 1940-ben megjelent Richard Wright-regény, a Native Son-nak a főhőse) — addig később egyre inkább Malcolm X, vagy az általa ismertté vált és szélesebb körben elterjedt fogalmakkal találkozunk: a Fehér Gonosszal, a társadalom agymosásain átesett Tamás bátyákkal, Yacubbal, a néger muzlimok mitológiai figurájával stb.

Ha most már a drámaíró LeRoi Jones amerikai néger elődeit keressük, igen távoli kapcsolatként kínálkozik Langston Hughes nevének említése. Hughes a harmincas évek elején jelentette meg s abban az időben nagy sikerrel is játszották a Mulatto c. darabját, amely némiképp összevethető például a Dutchman-nel. Talán a Mulatto-ban — mi legalábbis más korábbi példát nem találtunk rá — hangzott fel első ízben a világot jelentő deszkákról a színek fehérember-irtó gyűlöletének kiáltása, először Hughes-nál neveztek nyílt színen négert elítélően Tamás bátyának. Mégis a Mulatto tragédiája meglehetősen távol áll a négerségűktől mind nagyobb tudatossággal vállaló jonesi hősök tragikumától. A hughesi hős átmeneti bűrszíne a 20-as, 30-as évek vékony néger értelmiségi rétege felemás tudatának szimbóluma: színesként kér bebocsáttatást a kapitalista fehér amerika társadalmába. Sőt, műveltségével, annak arisztokratikus használatával eléje is megy ennek a bebocsáttatásnak; tudatosan leválasztva magáról a fekete tömegek érdekképviselőt. Természetesen a teljes jogú bebocsáttatást így sem kapja meg. S mivel életének színhelye az amerikai dél, ezért „fehér-stíli” viselkedése önmagában is kivívja az ottani fajvédők felháborodását. Hogy a „pimaszsága” ragadós ne legyen a többi feketére, példát akarnak statuálni meglicselésével. A mulatto kezébe fegyver kerül: egy pisztoly. Mielőtt a lincselők rátörnék az ajtót, a fegyvert önmaga ellen fordítja.

Nos, a regényben Richard Wright, a drámaiban pedig éppen LeRoi Jones nagy újítása, hogy a nyilvánvaló elvakult faji előítéletes déllel szemben ők a sokkal személytelenebbül elnyomó és megalázó, de legalább olyan kegyetlen, iparosított északra teszik át a néger drámájának színterét. Ezen túlmenően LeRoi Jones a drámai formát sem a pre-O'Neill-i elemekkel dolgozó Hughestől tanulta el. Közvetlen elődje, a kor- és egy ideig alkotótárs Edward Albee. Az ő Zoo Story-ja adja a Dutchman építkezésének vázát. (Ezen a vonalon egészen visszamenet-nénk a hatvanas évek elején nyugaton újra népszerűvé vált Strindberg műveihez, elsősorban a Júlia kisasszonyhoz.) *LeRoi Jones mindkét általunk elemzett drámája végén ott van az a bizonyos Zoo Story-t bevégző sokk, egy gyilkosság — amely az egész történetet egyetlen gesztussal szimbolikussá növeli. Amit már most drámaírónk hozzá tesz ehhez, az a mesteri szerkesztésből következik. A darabvégző sokk villámfényénél ugyanis ezek a már korábban beépített szerkezeti elemek újra felvillannak, és . . . átrendeződnek. Egy teljesen új rend keletkezik így az olvasó s a néző fejében, egy olyan új rend, amely nem csupán érzelmi, de intellektuális katharzissal jár.*

\*

Mielőtt rátérnénk korunk másik kiemelkedő amerikai néger drámaírójának bemutatására, műveinek elemzésére, hadd álljon előbb itt Ed Bullins-nek, mert hisz róla van szó, egy rövid nyilatkozata arról, hogyan vált drámaíróvá!

„LeRoi volt az első, aki nagy hatást gyakorolt rám. Mielőtt egyet is láttam volna darabjaiból, már igen sokat hallottam róluk és magam is jó néhányat elolvastam . . . Amikor végre eljutottam a The Toilet és a Dutchman előadására, ott egy egészen új világ tárult ki előttem . . . Mi tudjuk, hogy ez az Ember (LeRoi) megváltoztatta ebben az országban a színházat. Amivel ő hozzájárult a Fekete Színház ügyéhez, az igen nagy hatást gyakorolt az egész ország színházi életére . . . Ő csinált belőlen drámaíró, de nem csak belőlem, hanem jónéhány fekete fiatalemberből is . . .”

<sup>7</sup> Lásd mint a 2. pont!

Ed Bullins elkötelezettsége elsősorban eszmei, mintsem esztétikai. Műveinek nem sok közül van a jonesi szerkesztéshez, közejük is más, nyelvezetük szintén. Amit a közvetlen elődnél explicite megfogalmaznak, kimondanak, az az Ed Bullins-i hősök szájából soha nem hangzik el. Nem, mert míg LeRoi Jones általunk is részletesebben bemutatott hősei kifejezetten a néger értelmiségi jellemét és jellegét hordozzák magukon, addig Ed Bullins majd minden esetben a néger lumpenproletariátusból választja hőseit. Mind a Dutchman-ben, mind pedig a The Slave-ben a drámai hős kitépődve állt előttünk természetes környezetéből, a fehér világával szembesítve, egy-egy szimbolikusan ható egérfogó-környezet szűk mozgásterére korlátozódva. Ed Bullins ezzel szemben szinte egyetlen esetben sem szakít így ki valakit a közösségből! Az alakokat az eleveadott, néger világon belüli környezetükben, legtöbbször a családban, vagy egy arra emlékeztető közösség keretei között cselekedtetni...

*Ed Bullins* — a fekete család, avagy meghasonlás és megváltás

„A fekete család egysége romokban hever. Ez a fő és alapvető gyengeségünk, amely valószínűleg nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy nehezen tudunk népként egysülni... Három történelmi tényező okozta a jelenlegi zűrzavart fekete társadalmunk családi szintjén. Először: a rabszolgaság idején a családi egységet szétzúzták. A családi felelősségtudatot kinevelték a férfiakból. Másodszor: kulturális létesítményeinket, szokásainkat, amelyektől az egység függ, és amelyek nélkül sosem létezhetik összetartás, kiirtották és sohasem pótolták... Harmadszor: helyzetünk megváltozása — hogy ingó vagyontárgyból szakképzetlen, korcs áruvá lettünk a munkaerőpiacon, nem a rabszolgaságból a szabadságba való átmenet volt, mint legtöbbször hiszik, hanem pusztán egy másik fajta rabszolgaságba.”

(George Jackson)

Ha LeRoi Jones-ról azt állítottuk, hogy a művészi csúcsteljesítményei után következő darabjaiban a legszélcsússzerűségebb Malcolm X-hez érkezett el, akkor az induló Ed Bullins-re az a kijelentés érvényes, hogy ő pedig éppen Malcolm X-től indult. Malcolm X-nek attól a korszakától, amikor még Malcolm Little-ként kábítószerszádelégre selyemfiúskodta végig Harlemet, majd Boston néger gettóját, miközben csalt, rabolt és útonállt. Malcolm X önéletrajzában igen részletesen ír erről a korszakáról. Ragadványneve — a Detroit Red — legalább olyan híressé és hírhedtté vált a zsúfolt néger gettók sipistáinak, kábítószerszádelégek és egyéb vagányainak világában, mint később, muzlimmá térése után a Malcolm X. név vált világszerte.

Ed Bullins első bemutatott megért darabja, a Clara's Ole Man a néger gettóbeli családi élet széthullásának szélsőséges, morbid szimbóluma. Clara, a 18 éves csinos, életvidám lány meghív otthonába egy Jack nevű fiatalembert. A fiúról a cselekmény során egyértelműen kiderül, mennyire az ún. „jó néger” típusa. Jól viselkedett a hadseregben — három évig volt tengerészgyalogosként külföldön — s most ennek fejében a fegyveres erőhöz csatlakozott, hogy egyetemi polgár lehessen. Bár a történet időpontjában még nem az, még csupán postatisztviselőként jár el az egyetemi előkészítőre, de szókincse, gondolkodása, öltözköze a fehér egyetemisták kialakította klisékre formáz. Csak magára figyel, hogy elég választékosan fejezi-e ki gondolatait, ezért aztán környezetére nem sok figyelme marad. Jámborul, mint a vágóhídra terelt állat, mint a Dutchman fiatal néger Clay-e, úgy jött el ebbe a lakásba, úgy hagyja magát kikérdezni, egzecírozatni Clara férfias jellemű lakótársnőjétől, a Nagylánytól. Közben folyik a gettóbeli „család” mindennapi élete. Baby, a szellemileg visszamaradt rokonlány visítózik, alkoholista vénasszonyok rövidítik meg szenvedéseiket az egymásnak csempészett szeszekkel, majd megjelenik mindennapi vendégként Stoogie, az utcai vagány és bandája. A Nagylány lassan az asztal alá issza Jacket, aki ahelyett, hogy fogná, s elvinné innen Clarát, csak jómodora töretlenségére ügyel. A végén kiderül, hogy a fiú előtt Clarát megalázó Nagylánynak nemcsak jelleme, de szexuális szokásai is férfiasak... Az ún. fertőből való mentés helyett a választékos Jacktől csak annyi telik, hogy az utóbbi viszonyra rájőve félrészen elhanyagja magát, miközben Stoogie bandájától még meg is kapja a maga kepe részét a felvágós szokásai, nyelvezete miatt. Clara pedig ugyanott áll, mint a történet elején, csak most már mások előtt, is megalázottan.

A néger családi életre mint a legkisebb közösségi egységre figyelő Ed Bullins gettócsendélete parabola pályán fut. Ez a „jobb híján-család” „jobb híján-kapcsolatok” hálójában éli jobb híján ezt az életet. De ez az önmagával teljesen meghasonlott „családi élet” sem tudja elnyomni az igazi, tartalmasabb, emberileg termékeny családi élet tiszta vágyát!

Korábban, még LeRoi Jones-nál említettük, hogy ő — Richard Wright példájára — a drámai konfliktusok színhelyét az egyértelműen előítéletes délről a sokkal árnyaltabban nyomorító északi nagyvárosokba tette át. Nos, Ed Bullins esetében ez az újabb jelenség egy önálló, koncepciózus programmá formálódott. Tervezi és már el is kezdte annak a 20 darabból álló drámasorozatnak az írását, amely a keleti és az északi nagyvárosok néger gettóinak az életét



lesz hivatva bemutatni a XX. században. Innen a sorozat címe is: „XX. századi ciklus”. E ciklus egyik jellegzetes darabja az *In the Wine Time* c. háromfelvonásos színmű, melynek világa az egyik „nagy északi iparváros kicsiny mellékutca, az ötvenes évek elején.” A dráma szereplői — s ez a további művek jellemzője is — két generációra oszlanak. Azokra a húszas-harmincas éveikben járókra, akiket már megpróbált a „demokratikus integrációt” hirdető nagyvárosi észak és kelet fekete gettóélete. Tudják, hogy mire számíthatnak, de nem hagyják maguk, ki akarnak törni a nyomorból. A másik generáció már nem valahol délen gyerekeskedett, mint az előbbieket jelentős része. Nem, ők már ebbe a gettó-falanszterbe születtek bele, hamarabb kügazodnak szövevényeiben, de könnyebben fel is adják a harcot. Sajátságos, hogy a mindannyiukat veszélyeztető embertelen környezet nem préseli őket oly közel egymáshoz, hogy a közöttük levő szemléletbeli és érdekellentétek megszűnjenek, s erőiket egységesítsék a végső fokon közös célok elérésére.

„Szörnyű ez a széthúzás közöttünk. A társadalmi rend is ezt segíti elő: az uralkodó erők nem óhajtják, hogy összetartó, szerető csoportok alakuljanak ki. Megakadályozzák tehát, ezernyi körmönfont módon. És ahogy mondani szokás: amikor a szegénység bejön az ajtón, a szeretet kiröppen az ablakon”

(George Jackson)

Az *In the Wine Time*-ről lévén szó, itt az idősebb generációt Cliff képviseli. Ő egyben kis családjának patriarchája is: felesége, Lou és unokaöccse, a 16 éves Ray a maguk módján felnéznek rá. Cliff mindenképpen ki akar törni a gettóból. Ezért nem megy el dolgozni, hanem kereskedelmi iskolába jár inkább harmincéves fejjel, hogy megszerezze terve végrehajtásához az alapvető feltételeket. Ray-t is arra biztatja, hogy akár a flottához jelentkezve, de mindenképpen szakadjon ki ebből a kilátástalan néger nyomornegyedből. Cliff álmokat csöppögtet Ray-be, hiszen maga is megrögzött tervezgető-álmodozó. De nemcsak az, bár tervei mégis vágyálmok maradnak. Nem ugyanaz a helyzet, mint a vele kétségtelenül rokonhelyzetben levő O'Neill-i hősnél tapasztalható. Az utóbbi író jellegzetes hősei már belülről is elvesztették céljaikat, a csaló társadalomnak már nem csupán megcsalottai ők, de öncsalói is. Cliff hisz önmagában, hisz az emberben. Őt a néger gettóélet bűnné sűrűsödött mindennapi provokációi teszik gyilkossá, a NAGYVILÁG helyett a kis börtönvilág lakójává.

Cliff alakja úja előbukkan egy másik Ed Bullins drámában, a *New England Winter* c.-ben. Ott már a gyilkosságért kapott öt évvel a háta mögött látjuk viszont, no meg felesége — Lou — nélkül, aki nem tudta egyedül kivárni ezt az időt. Cliff mégsem összetört ember. Újra tervez, szervez. Igaz, most már a börtönének „egyeteimeit” fölhasználva: rablást készít három másik társával elő, hogy a pénzzel „föltörhessenek”. Mellette itt is megjelenik a fiatalabb korosztály jellegzetes képviselője, Steve, Cliff féléstvére. Steve olyan valaki, aki nem akar semmit sem a vakvéletlenre bízni, s állandóan a rablás teljes menetének előzetes begyakorlását szorgalmazza. Ezzel szerez is magának két ellenséget a kompániából: a Cliff-el közös gyermekkori ismerősei személyében, akik szintén résztvesznek az akcióban. A fiatalabb testvér racionalizmusa végül is érvényesül: a rabláspróbák rendben folynak, amíg...

Annak idején, börtönbüntetésének megkezdésekor Cliff testvére, Steve-re bízta feleségét, Lout. A börtönének letelte után azonban Cliff hiába keresi az asszonyt: az már korábban elment egy másik férfival. A nagy készülődés közepette a végképpen Steve-gyűlölővé vált Bummie el akarja mondani Cliff-nek az igazságot: Lounak éppen Steve-től lett gyermeke, de Lou nem akarván a két testvért egymással szembeállítani, inkább elhagyta mindkettőjüket. Még mielőtt mondókáját elmondaná, Steve leszúrja. A végén kiderül, hogy fölöslegesen. Cliff már a börtönben tudott a dologról. Lou megírta neki. Cliff azonban nem gyűlölettel eltelve lépett ki a börtön kapuján. Steve-vel kapcsolatban inkább egy mélységes együttérzés alakult ki benne az idők folyamán. Erős, egyenletes, soha nem csökkenő bizalma, segítőkészsége tartja Steve-ben továbbra is a lelket s lehel életet a két testvér családi kapcsolatába, elemi emberi szövetségébe.

Ray alakja sem foszlik semmivé az Ed Bullins-i életműben. A *Pig Pen* c. 1971-ben írott és bemutatott színdarabjában találkozunk újra vele. E dráma egyike annak a négy színműnek, melyet mestere írási tiszteleté jeléül — *LeRoi Jones Four Black Revolutionary Plays*-ére utalva — *Four Dynamite Plays* cím alatt jelentetett meg. A darab egyfajta fekete „Waiting for Godot”. Fiatal néger értelmiségiek, művészek kis csoportja találkozik időről időre a világosbarna bőrű Len Stover lakásában, akinek fehér felesége van. Ez a kis kör egy „jobb híján-közösség”. A hatvanas évek eleji néger intellektuel rétegének amolyan elkötelezetlen csoportja szórakoztatja egymást ott zenével, dumával, kábítószerrel s rendre a házigazda fehér feleségével... Itt jelenik meg Ray is, de nem nagyon folyik be a „vihar egy kanál vízben” vitákba. Inkább megfigyel. A általános élvezkedés közepette — amely végeredményben az előző találkozások viszonyait, témáit, kábítószer mámorait ismétli — Ray fogalmazza meg a társaság jelenlegi állapotának kritikáját:

Ray: Úgy néz ki, mintha valaki másnak a segítségére volna szükségünk.<sup>8</sup>

Ez nem más, mint a belülről kezdeményezett változtatás kilátástalanságának beismerése, a kívülről jövő „megváltás” igényének megfogalmazása. És — ha nem is a megváltó — de egy állásfoglalásra készítő hír mégiscsak polarizálja a társaságot. A Csoport egyik tagja — az egyetlen fehér férfi — azzal a hírrel tér vissza a városból, hogy aznap este megölték Malcolm X-et! A hírre való reagálások, megjegyzések kiválóan jellemzik a csoport tagjait. A lényeg az, hogy csupán Ray s a korábban fehér férfiakat hajszoló néger lány — Margie — lép túl azon „mai kocsmán” s hagyja maga mögött a hírre mitsem adó, köldöknéző társaságot.

Ed Bullins szerintünk mindmáig legjelentősebb teljesítménye az Irány Buffalo (Goin' a Buffalo) c. rendkívül sokrétű, mondhatni polifon szerkesztésű drámája. A sok jelenettel és szereplővel dolgozó Ed Bullins talán ebben a munkájában volt képes a legszerveesebben össze-ötvenzni mindazt a drámaiságot, amely a mai néger gettóélet belső konfliktusait eredményezi.

A dráma cselekménye lényegében egyszerű: Curt — ez a Cliffe emlékeztető vagány meg szeretné csinálni élete nagy kábítószert kereskedelmi „dobását”, hogy aztán székhelyét s tőkéjét átmentse Los Angeles West Adams kerületéből Buffalóba, ahol a kutya sem ismeri őt. Régi barátaiival, feleségével, a félig utcalány, félig bártáncosnő Pandorával — no meg egy egészen friss, börtönben szerzett, próbált fiatal haverjával, Arttal fog hozzá az üzlet megszerzéséhez. Közben a fehér tulajdonos ki akarja ebrudalni a lányokat s a zenészeket is a bárjából — egyetlen fillér gázi nélkül. Curt ezen úgy fölháborodik, hogy leüti a tulajt, s Art és többiek fedezete alatt elmenekül. Ugyanekkor a kis alvilági társaság tagjai közt is nő a megosztottság. A nők — Pandora, Kisanya — elégedetlenek eddigi futatóik viselkedésével. Különösen a mindig figyelmes és megértő fiatal Arttal szemben szerepelnek le az érintettek. Art nemcsak a két fiatal nőnél nyer csatát, hanem a kis banda fejét, Curtöt is teljesen lekötelezi. Az olykor nyers, durva, de barátaihoz minden körülmények között hű és igaz Curt vakon megbízik a próbált új barátban. Fiaként bánik vele, s hiába hívják fel a figyelmét, hogy szerelmét, Pandorát már elidegenítette tőle — a „fiáról” képtelen elhinni ilyesmit. Eljön végre a nagy akció ideje, Curték viszik a nagy szállítmány kábítószert az adott címre. Art csak erre a pillanatra vár: telefonon feladja Curtéket a rendőrségnek, a két utcalánnyal pedig — egyiket részben számító figyelmességével, részben a kellő pillanatban alkalmazott brutalitásával a hatalma alá vont — meglép Buffalóba.

Ed Bullins hősei a négerek legszélesebb rétegeit érintő nagy kérdéseket nem tudják úgy megfogalmazni, mint a LeRoi Jones teremtette fekete értelmiségi típusok. A mindenkori színes lumpenproletariátust, annak folyamatos utánpótlását biztosító hőseivel csupán megessenek ezek a nagy és kevésbé nagy problémák. Persze ez nem jelenti azt, hogy ők pusztán szemléltői lennének a körülöttük folyó életnek. Ellenkezően! Nagyon is aktívak. Ezernyi ügyeskedéssel, ravaszsággal, nem kis bátorsággal — egyszóval esztétikailag aránylag jól megérzékíthető formában — törnek céljaik felé. Bár nem látják a társadalom igazi mozgató erőit, nem érzékelik a gyökeres, radikális változtatás lehetőségeit, szükségességét. Mégis, társadalmi viszonyaik alakítása során olyan emberi értékekről, érzelmekről, gondolatokról, olyan kegyetlen manipulatív képességekről tesznek tanúbizonyságot, hogy „cseppben a tenger” hasonlattal élve kis világuk az őket teljesen bekerítő nagy mikroszkopikus tükörképe. Állandóan meg-megújuló kitérési kísérleteik egy nagyobb kitérési kísérlet elemi formáit tartalmazzák.

Ed Bullinst több oldalról érte bírálat, heves támadás drámáinak világa és nyelvezeze miatt. Így például a konzervatív elveket valló Owen Dodson a „szemétdombra kívánja az egészet”, az „ideákat, az embert jobbá tevő szándékot hiányolva belőlük”. Másik részről meg a Fekete Párduc párt egyes személyiségei támadták, mondván: művei megrágalmazzák a színes bőrű társakat! Ed Bullins a vádakra így válaszolt:

„Nem tudom, negatívak-e műveim; ha az igazság negatív, akkor azok. A niggerek a mai Amerikában rossz formában vannak. Azt hiszem, az egyetlen ember, aki ezt Amerikában tagadná, az Nixon lenne, és az ő igazmondása közismert. Csakhogy rengeteg néger nem akar ezzel szembenézni.”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ed Bullins: Four Dynamite Plays  
William Morow et Company INC.  
New York, 1972.

<sup>9</sup> Lásd az 1. pont !

<sup>10</sup> Ed Bullins: Irány Buffalo  
Európa, modern könyvtár sorozat, 1974.

# Joyce Ulyssesének időtechnikája

GSANN VERONIKA

## 1. Genézis

A világtörténelem 1914-ben olyan eseménnyel áll elő, amely az írókat, költőket valamilyen állásfoglalásra készíti. Joyce eszmei-politikai magatartása az Ír Megújulási Mozgalommal kapcsolatban jól ismert: az ír nacionalizmus passzív elutasításáról tanúskodik az *Ifjúkori önarckép* című regénye is.

A világháború kitörésekor sokan azt várták Joyce-tól, hogy állást foglal, és a válságos hangulatnak visszhangot ad. Az előbbiről szó sem volt, az író nyíltan semlegességet fogadott, semleges országba költözött, s e pártatlanság alapja nem más, mint a jelleméből fakadó, leplezetlen apolitikus közöny. A válság művészi visszhangjával azonban nem maradt adós, ezt példázza az 1914–21 között írt nagy regény, az *Ulysses*. Az *Ulysses* azt bizonyítja, hogy a háború a világtól elzárkózni próbáló joyce-i világnézetet sem hagyta érintetlenül, s az emberiség válsága — közvetett módon — elmélyítette a korábbi regény, az *Ifjúkori önarckép* szerzőjének személyes krízisét. A külső természeti-társadalmi környezetbe vetett — eddig sem szilárd — hite alapjaiban rendül meg, és még inkább a lélek belső világára koncentrálni. A valóság felé ez ideig félig nyitva hagyott ajtót az *Ulysses* írója kezdi behúzni maga után.

## 2. a) Az írói szemlélet megváltozása; b) Műfaj; c) A figurák és a cselekmény

a) Az *Ulysses*t a bizonyos szempontból előzményének tekinthető *Ifjúkori önarcképtől* alapvetően elválasztja egy szemléletbeli sajátosság — az egyetemesség igénye. Az *Önarckép* írója még megelégedett azzal, hogy élményanyagát egy élesen körvonalazott, önéletrajzi jellege révén is korlátozott világból vegye, a szelektálást tehát egy meghatározott, bizonyos fokig zárt szféra törvényei irányították.

Az *Ulysses* nagyobb feladatra készül: egy mikrovilág ábrázolásán keresztül az egész világegyetem újszerű átfogására, irodalmi meghódítására. Az élménykör, amely az *Ulysses* világát alkotja, elvileg nem rekeszt ki magából semmit, ami az emberi tudás, tapasztalat szféráján belül esik. A regény gyakorlatában természetesen ez nem valósul meg, de tény, hogy nincs olyan kézzelfogható szelektálási elv, amely meghatározná, hogy az emberiség Joyce számára adott tapasztalati anyagából mi kerül a regénybe, és mi nem. (A 17. epizódban — Ithaka — Bloom vizet ereszt a teáskannába; ennek kapcsán Joyce részletes ismertetést ad a dublini vízellátás helyzetéről, mikéntjéről, a víz összetevőiről, természetéről, előfordulási és felhasználási módjának sokrétűségéről stb.)

Az egyetemesség igénye az írói szemlélet mindenhatóságával párosul. A személytelenség mint követelmény közvetett módon már a dedaluszi esztétikában szerepel és félig-meddig nyomon követhető az *Ifjúkori önarckép* gyakorlatában is. Az *Ulysses*ben az írói attitűd omnipotenciája egyben a művészi személytelenség, pártatlanság megvalósulását is jelenti és lehetővé tesz egy olyan magatartást, amely a semleges Joyce számára az egyedüli lehetséges megnyilatkozás: távol tart az állásfoglalás veszélyétől.

Az *Ulysses*, noha kétségkívül századunk nagy magányos alkotásainak egyike, egy átmeneti periódus terméke, s mint ilyen, része annak a vonulatnak, amelyet kísérleti vagy modernista regényként szoktunk emlegetni. A világháborús válság új lökést adott a modernizmus térhódításának nemcsak Joyce, hanem Woolf, Eliot, Huxley, Lawrence műveiben is. Az új módszerek keresése égető probléma mindannyiuk számára, de egyikük sem mutat olyan leleményes, virtuóz sokrétűséget a formabontás terén, mint James Joyce. (Ugyanakkor ő az egyetlen, aki — éppen a formabontás révén — a *Finnegans Wake*-ben már a felforgatott romlásban leli örömet.)

b) Az *Ulysses* műfaját tekintve regény, de korántsem egyértelműen az. A műfaji tisztaságot alapvetően veszélyeztetni már a regény külső szerkezeti elrendezése is. Az *Ulysses* részben az *Odysszeia*-ra, Homérosz eposzára épül és bizonyos mértékig az eposz szerkezetét követi; három fő része: a Telemachia (1–3), a szűkebb értelemben vett Odysszeia (4–15), és a Nostos (16–18) Homérosszal tart párhuzamot. Az *Ulysses* műfaji kevertségének okait azonban nem a regényen kívüli tényezőkből, hanem magában az alkotásban kell keresnünk. A 15. epizód (Kirké), az *Ulysses* tetőpontja, drámai formában íródott, a dedaluszi esztétika elveit figyelembe véve ez a fejezet a joycei személytelenség csúcsa is egyben. A forma ellenére a Kirké-epizód drámaiságát nem a párbeszédes elbeszélési mód, hanem a látomás az *Ulysses*ben

is szokatlan bőségű áradása okozza. A regény műfaji egyenetlenségeit az epizódokként más és más technika: elbeszélés, katekizmus, monológ, narcizmus, inkubizmus, enthymemikus, perisztaltikus, dialektikus, labirintus, fuga per canonem, gigantizmus, embrionális fejlődés, hallucináció stb. is aláhúzza.

c) Az *Ulysses* a világirodalomban egyedülálló alkotás abból a szempontból is, hogy maradéktalan megértéséhez két korábbi Joyce-mű ismerete nélkülözhetetlen. Az egyik a *Dublini emberek*, amelynek figurái testi valójukban vagy egy konkrét szereplő emlékeiben, álmaiban, látomásaiban az *Ulysses*ben is megjelennek. A másik, a novelláknál (itt!) jóval lényegesebb mű az *Ifjúkori önarckép*, amelynek nemcsak főhősét, hanem közvetett vagy közvetlen megjelenítésben mellékfiguráit is öröklí az *Ulysses*.

Stephen Dedalus, aki az *Önarckép* végén nagy reményekkel és az olvasó áldásaival röppent ki a nagyvilágba, párizsi útjáról egyenesen az *Ulysses* lapjaira tér vissza. Az érdeklődés egyik csomópontja az ő emberi-művészi fejlődése. (A Stephen—Joyce önéletrajzi megfelelések, amelyek már az *Önarckép*ben kezdtek háttérbe szorulni, az *Ulysses*ben végképp elvesztik jelentőségüket.)

Dedalus magánya már a párizsi út előtt is számottevő volt, Joyce világnézeti válságának, száműzetésének eredményeképp sokszorosan elmélyült, szinte pánccellá merevedett, amely a külvilág hatásainak egyre kevésbé enged utat. A passzivitásra eddig is hajló Stephen az *Ulysses* során már — azon kívül, hogy lelke hangjaira fülel — felhagy minden aktív, előre-vívó cselekvésnek felfogható tevékenységgel. Ezt a sajátosságot a joyce-i ábrázolás is aláhúzza: Dedalus konkrét tettei a regény során gyakran elvont formában jelentkeznek.

Művészi fejlődése is mintha megszakadt volna, a 3. (Proteus) epizód végén ír ugyan egy verset, de az olvasó — szemben az *Önarckép*beli alkotással, ahol nemcsak a kész vers, hanem megszületésének folyamata is adott volt — ebből csak a regény különböző helyein elszórt kőszá foszlányokat kap. (Ahhoz, hogy valakit művésznek nevezhessünk, különben sem elég néhány verset megírni önálló szemlélet, világnézeti alapok nélkül.)

Az *Önarckép* lapjain szép számmal jelentkező esztétikai fejtegetések az *Ulysses*ben egy hosszú, meddő vitának adnak helyet, amelynek színleg magabiztos szóvivője Stephen Dedalus, tárgy pedig látszólag Shakespeare. (9. epizód: Skylla és Kharybdis). A gyér életrajzi adatokon rágódó, a hiányosságokat merész hipotézisekkel pótoló „Shakespeare-elmélet-ről” aztán kiderül, hogy nem több, mint egy a számtalan motívum közül, amellyel Joyce a regény központi témáját, az apa—fiú misztikus viszonyt alátámasztja. (Stephen mint esztéta rengeteget fejlődött vissza; Shakespeare-ből csak az érdekli, amit magánéletének személyes vonatkozásaként is felfoghat. T. S. Eliot szerint ez elsősorban a kamaszok irodalmi érdeklődését jellemzi. Stephen maga is gyors, határozott nem-mel válaszol arra a kérdésre, hogy hisz-e az elméletében, s hogy ez nem csak póz, azt a vitát követő gondolatai is világosan tükrözik: „Én köztük. Hol? Két bömbőlő világ között, ahol kavarnak, én. Zúzd szét, az egyiket és mind a kettőt. De az ütéssel magam is elkábítom. Zúzzon szét engem is, aki tud.” Ugyanez igaz Stephen parabolájára, amely nem más, mint a regény szimbólumrendszerének egy darabja.

Másutt egy filozófiai problémán elmélkedik: Arisztotelész szerint a valóság az idő és a tér állandóan változó, körülhatárolt formáin keresztül ér el bennünket. A világtól amúgy is elzárkózó Stephen próbát tesz és szemét becsukva — egy érzékszervet kizárva — lépeget, figyelve a számára ilyenformán megváltozott külvilágot. Egoistához illően kissé csalódottan arra a felfedezésre jut, hogy a világ az ő érzékszervei működése nélkül is van és lesz örökké.

Joyce világháborús pesszimizmusa, társadalomellenessége adja Stephen szájába azt a megjegyzést, miszerint a történelem lidércnyomás, amelyből szeretne felébredni. A megvalósítás mikéntjéről azonban nem esik szó az *Ulysses*ben.

Az, hogy Stephen gondolatainak bőséges áramlásából nem törnek elő számottevő filozófiai vagy esztétikai elméletek, író és hős megváltozott viszonyával magyarázható. Az *Ifjúkori önarckép*ben Stephen minden viszonylagos elmosódottsága ellenére regényhős volt, a középpontban állt, és a szálakat ő mozgatta, mű és hőse harmóniája teljes volt. Az *Ulysses*ben — hiába központi alak — már csak bábfigura, eleme, része a struktúrának, tettei, gondolatai nem a jellem fejlődésének törvényei, hanem a joyce-i mikrokozmosz ábrázolási céljainak megfelelően alakulnak. A torzulások abból az ellentmondásból fakadnak, hogy míg Dedalus teljes egészében a mű szolgálatának van alárendelve, a regény nem ad lehetőséget a jellem harmonikus fejlődéséhez.

A joyce-i személytelen ábrázolás, a megvalósult távolságtartás elsősorban Stephen az *Ifjúkori önarckép*ben már kitapintható ellenszenves tulajdonságait mutatja ki. Gögjének, macacosságának, elfogadni semmit sem tudó, elutasító attitűdjének számos tanújelét adja. A dublini közélettől minden erővel távol tartja magát — noha annak mintha már nem is lenne rá szüksége. A „non serviam” elvét fenntartja akkor is, amikor a meg nem alkuvás nagyobb bűn: nem hajlandó anyja kérésére halálos ágyánál imádkozni, — a bűntudat a regény során álmok, látomások kecskeszörnyeket idéző, vissza-visszatérő hullámaiban gyötri. Az élet- és

emberidegen Stephen alapvetően alkalmatlan a kommunikációra, kapcsolatteremtésre, sosem képes az intellektuel mázát lemosni, és a Kirké-epizód két katonájával is ugyanazt a hangot használja, mint amit íróársak között a könyvtárban.

A regény másik főalakja egy outsider, az ismeretlen hirdetésügynök, Leopold Bloom. Dedalus magánya, kívülállása elvi nézeteiből fakad, Bloomot idegen származása zárja ki a dubliniak közül (nagyapja magyar zsidó volt), s míg Stephen számára ez az egyedüli lehetséges életforma, Bloom befogadottságra, elismerésre vágyik. A két főalak jellemvonásainak jó része ellentétes pólusoknak felel meg, amelyek kiegészítik egymást. Stephen hideg intellektualizmusával, kiművelt elméjével, közönyével, gőgjével, szeretetre való képtelenségével, életidegenségével szemben Bloom az érzéki, gyakorlatias típus; műveltsége hiányos, ízlése néhol sekélyes, de szenvedélyes (dilettáns) érdeklődést mutat minden iránt, szerény és türelmes, az emberekhez segítőkészséggel fordul és alapvetően társas lény. Ha Stephent művésznek fogadjuk el, akkor Bloom a tipikus átlagember.

Stuart Gilbert és más kritikusok — az *Ifjúkori önarchépből* kiindulva — azt vallják, hogy Joyce az *Ulysses*ben magát két részre osztva Stephen és Bloom, művész és átlagember alakjában jelentkezik.<sup>1</sup> Ezt a nézetet alátámasztja Joyce eddigi műveinek gyakori önéletrajzi jellege is, mindez mégsem bizonyíték; minden regényíró sokat sűrít magából hőseibe, valószínűleg itt sincs szó sokkal többről.

A regénynek a három főalakon kívül — a harmadik Molly, az érzéki, kicsapongó énekesnő, Bloom felesége — rengeteg alkalmi mellékszereplője van, ezek egy része csak mint más szereplők tudattartalmának eleme jelentkezik (A *Dublini emberek* figurái), de mindenképpen hozzátartozik a regény arculatának megteremtéséhez.

Az *Ulysses* cselekménye 1904. június 16-án reggel nyolc órakor indul és hajnali kettő után fejeződik be. A külső történések Stephen Dedalus és Leopold Bloom egy csöppet sem rendkívüli napját mutatják be, ahol a legényegesebb momentum a két ember találkozása és „egymásra találása”. Bloom és Stephen kontaktusának alapját egy olyan joyce-i elmélet adja, amely a vér szerinti apa-fiú viszony véletlenszerűségét egy tudatos, magasabbrendű kapcsolattal kívánja helyettesíteni. (Lásd 9. epizód: Skylla és Kharybdis).

Stephen kétségkívül apátlan, mert Simon Dedalushoz nem fűzik érzelmi kötelékek, Bloom pedig, a gyermekét elvesztett apa fiú után sóvárog. (Ez a központi motívum Telemakhos és Odysseus egymásra találásával is párhuzamos.) A joyce-i szándék szerint Stephen és Bloom misztikus fiú-apa viszonyának megvalósulása művész és átlagember korunkra előnyös szintézisét is jelentené (Stephen—Bloom).

A regény másik fő koncepciója Pénélopé (Mrs. Bloom) visszahódítása körül forog, aki az utolsó epizódot kitöltő belső monológot leszámítva csak Bloom és mások tudatában bukkan elő az *Ulysses*ben.

### 3. A szerkezet és a jellemábrázolás technikai sajátosságai

Az *Ifjúkori önarchépben* megfigyelhető külső — belső arányeltolódás az *Ulysses*ben nemcsak mennyiségileg megnövekedve, de minőségileg is új kontösben jelentkezik. Az *Önarchépben* a belső szféra elsősorban hangulatában hatja át az ábrázolás külső színterét, az *Ulysses*ben a külvilág szinte kizárólag a szereplők tudatállapotain keresztül tükröződik. A megjelenítés belsővé tétele, a valóság közvetett ábrázolása megköveteli, hogy a széthullással fenyegető, heterogén, jobbra szubjektív tudattartamok rajzából álló anyagot szigorú szerkesztési elvek fogják egybe. Joyce szerkesztési gényusa az *Önarchép* „harmóniájának” megteremtésében is megmutatkozott, az *Ulysses*ben a virtuozitás olyan fokát éri el, amely már az öncélú mutatványoskodást súrolja.

a) Az *Ulysses* cselekménye mint külső történések sora egy **külső szerkezeti** vázon nyugszik, amely három nagyobb részre és azon belül 3 : 12 : 3 arányban tizennyolc fejezetre (epizódra) osztja a regényt. Stuart Gilbertnek az *Ulysses*hez készített vázlata minden epizódhoz egy, az *Odysseiával* párhuzamos elnevezést, színhelyet, időpontot, domináns szervet, tudományos vagy művészeti ágat, szint, szimbólumot illetve technikát (elbeszélési módot) kapcsol. Az első három fejezet, a Telemachia Stephen Dedalussal, a második rész, a szűkebb értelemben vett Odysseia Bloom reggeli bolyongásaival és a két hős találkozásával, a Nostos pedig Stephen és Bloom egymásra találásával foglalkozik.

A *Odysseiával* való szerkezetbeli párhuzamok hozzásegítenek a regény szimbólumrendszerének megértéséhez is. helyesebben kulcsot adnak a szimbólumok egy csoportjának értelmezéséhez. Nyilvánvaló, hogy Stephen, a fiú = Telemakhos, Bloom, a bolyongó apa =

<sup>1</sup> Stuart Gilbert: *James Joyce's Ulysses*. London, 1963.

Odysseus és Molly Bloom, a férjétől „eltávolodott” asszony = Pénélopé. Ez azonban még nem jelentene szimbólumrendszert. Az *Ulysses*ben ezek a megfelelések állandóan mozgó, rugalmasan variálódó tendenciát mutatnak, egyrészt nemcsak Bloom Odysseus, hanem a 16. epizód (Eumaios) tanúsága szerint a tengerész, sőt Stephen Dedalus is, másrészt Bloom nemcsak Odysseus, hanem az adott összefüggésnek megfelelően Krisztustól a Messiáson át Hamlet atyja szelleméig számtalan alakot jelképezhet. A külső szerkezeti váz tehát nem merev séma, hanem az összefüggéseket rugalmasan tükröző rendszer, amely a regény anyagának szabad mozgásában csak relatív megkötöttséget jelent. (Az *Odysseiád* való távolságtartó, többnyire rejtett párhuzamok általában a Joyce-i komikum vagy ironia forrásai is, Egri Péter ezeket „filológiai komikumnak”<sup>2</sup> nevezi.)

A külső szerkezethez tartoznak az epizódokként váltakozó stílustechnikák, elbeszélési módok is, amelyek önálló medrekbe terelik és lehűtik, megmerevítik az egész regényen végig-hömpölygő szabad asszociációs belső monológokat. A technikák néhányáé bravúros stilisztikai remeklés: a fuga per canonem szabad asszociációit zenei motívumok irányítják, a 12. epizód gigantizmusát interpolációk élénkítik, a 14. rész technikája (embriónális fejlődés) pedig nyomon követi az angol próza fejlődését. Stílusparódia a 13. epizód (Nausicaa) technikája is. A változatos elbeszélési módok, stílusremeklések ellenére az *Ulysses*ben a szabad asszociációs technika dominál, a technikák végeredményben öncélúvá válnak.

A regény stílusával kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy az *Iffjúkori önarckép* tiszta, finom impresszionizmusával szemben az *Ulysses* az izmusok gyűjtőtelepe, ahonnan nem hiányzik egyetlen avantgarde stílustechnika sem.

b) A külső szerkezet minden rugalmassága ellenére sem lenne képes az *Ulysses* bő anyagának egybehangelására, a Joyce által szem előtt tartott „ritmus” megteremtésére. A „harmónia” létrehozása belső szerkezeti elvek működtetésével történik. A Joyce-i hangszerezés *Önarckép*beli technikáját az *Ulysses* tovább folytatja — természetesen a megváltozott szemlélet, a kibővült életanyag követelményeinek megfelelő új, magasabb fokon.

Rész és rész, részek és egész harmóniáját kívánják megteremteni az *Ulysses* állandó motívumai, amelyeket a szereplők vagy akár Joyce tudatáramának lazán kapcsolt asszociációi vetnek felszínre. Az állandó motívumok többnyire szimbolikus tartalmat is hordoznak, általában képzetek egész sora kapcsolódik ugyanahhoz az egyre színesedő, kiteljesedő motívumhoz. Az *Iffjúkori önarckép*ben még csak itt-ott felbukkanó, állandóan visszatérő motívumokkal szemben az *Ulysses*ben ezek valóságos szövevényt alkotnak. Míg az *Önarckép* motívumai kizárólag Stephen sajátos asszociációiból ugrottak elő, az *Ulysses* jó néhány állandó motívuma független a szereplők tudatától — egyedül Joyce sajátja. Új jellegzetesség összetettségük magas foka is, az *Önarckép* könnyen értelmezhető szimbólumai, motívumai helyét itt mozaikjatkékhoz hasonló rejtvények veszik át. A motívum az újabb és újabb megvilágítások során bontakozik ki, és csak a regény elolvasása után tűnik elő teljes fényében. Elrendezésükkel kapcsolatban a legszembevetőbb az, hogy minden epizódnak megvannak a maga sajátos összehangoló motívumai (itt nem a Gilbert-féle szimbólumokra gondolok), ezek közül néhány, a regény egésze szempontjából különösen jelentős, vezérmotívumként is szerepel és átszövi, egységbe fonja a tudatáramok kusza halmazát. Részletes elemzés helyett csak felsorolás jelleggel emeljünk ki néhányat az *Ulysses* gazdag, változatos tárházából.

1. A Stephent gyöttrő bűntudat egy álomban realizálódik, amely a haldokló anyát kelti életre. Az álom, Mrs. Dedalus kedvenc dala, a Fergus song és Mulligan megjegyzése: „akinek olyan rondán halt meg az anyja” emlékezések, víziók motívumrendszerében jelentkezik, (4. 9. 52.) és a Kirké-epizódban a már ismert dedalusai „non serviam”-ban kulminálódik.

2. Az anyához kapcsolódik Stephen rejtvénye is, amelynek megfejtése: „a róka temeti nagyanyját egy magyalbokor alá.” (29. 665. 674); később kiderül, hogy maga a róka ölte meg a nagyanyját; ebből már szinte kínálkozik a szimbolikus tartalom magyarázata: a róka = Stephen, a nagyanya = Mrs. Dedalus.

3. Stephen egy megjegyzésének (Isten — egy kiáltás az utcán) motívumszerű variánsai az *Ulysses* több részletében felbukkannak és mindig szimbolikus visszhangot keltenek.

4. Fontos visszatérő motívum Stephen előző éjjel látott álma, amelyben egy görögdinnyét tartó idegen egy keletiesen öltözött nőt mutatott neki a különös atmoszférájú bordélynegyedben. Az álomnak az az érdekessége, hogy átalakítva Bloom visszaemlékezéseiben is gyakran szerepel: ő Mollyt látta törökös papucsban és nadrágban. Ezek után nem nehéz a szimbolikus szerepeket az *Ulysses* triászával azonosítani.

5. A Kalypsóban jelentkezik először Molly ágyának rézcseréje, az asszony hűtlenségének szimbóluma, amely aztán Bloom tudatán keresztül végigcsilingeli a regény számos részletét, különösen a 11. epizódot (Szirének).

<sup>2</sup> Egri Péter: *James Joyce és Thomas Mann — dekadencia és modernség*, 154.

6. Hasonló asszociációkat keltenek Molly dalának (Love's Sweet Song) fel-felbukkanó fozslányai.

7. A kulcs-motívum a 4-hez hasonlóan a Bloom és Stephen közötti kapcsolat megteremtésének eszköze, a kulcs-nélküliség az a szimbolikus állapot, amely a két ember magányát, kirekesztettségét aláhúzza és találkozásukat a Keyes-hirdetésen keresztül (két keresztbe tett kulcs) a szimbólumok szintjén is megteremti.

8. Gyakori visszatérő motívum a Bloom tudatában fel-felbukkanó hirdetés (Plumtree's Potted Meat), amely egyrészt a halott — koporsóba zárt — Dignammal, másrészt, a joyce-i szinten Bloommal és Mollyval, a szexualitással asszociálódik.

9. Ehhez a motívumhoz kapcsolódik Stephen parabolája is, amely — akárhogy nézzük — önmagában nem sokat jelent, a böcs szűzek történetével Joyce csupán a Bloom, Stephen Boylan — Molly viszony szimbolikus „magyarázatát” kívánja adni. A szűzek kiköpte szilvák történetesen nemcsak Stephen, hanem Bloom tudatában is munkálkodnak: „Ő (Boylan) kapja a szilvát, én a magját.”<sup>3</sup>

10. Számtalan asszociációt kelt a dublini futtatás, az Aranykupa is, elsősorban Bloom tudatának szervező motívumaként. Az Aranykupa a női szexualitás, (Molly), Throwaway, az ismeretlen, esélytelen befutó = Bloom, Sceptre, a győztesnek várt ló, a férfiaság szimbóluma = Boylan. Egy másik „throwaway” (Éliás) a 10. epizód (Bolygó sziklák) egyik szervező motívuma.

11. A Bloom és Molly tudatában egyformán elevenen élő Howth teteji emlékkép az *Ulysses* egy másik fontos szervező motívuma, amelyet hol egy érzéki asszociáció, hol a gondolatok ernyedt kavargása idéz Bloom tudatába. Ezek az emlékkép-fozslányok majd Molly belső monológjában teljessé válnak egységes képpé.

12. A 6. (Hades) epizódban bukkan fel először a kalap-motívum, Bloom változatos megaláztatásainak jelképe, amely a Kirkében groteszk vízióvá kerekedik. (Bloom mint Boylan kalap-tartója, fogasa.)

13. Mind Bloom, mind Stephen gyakran jelenik meg Krisztus szimbólumaként a legváltozatosabb összefüggésekben. Ezeket a párhuzamokat támasztják alá az *Ulysses* át- meg átszövő kereszt-, illetve keresztrefeszítés-motívumok.

A belső szerkezeti elvek érvényesítéseiként foghatók fel a *szimbolikus megfelelések* is, ezek némelyike állandó motívumnak is tekinthető. (Az *Ulysses* *Odysszeiával* való kapcsolatáról, a szimbólumokról a külső szerkezet elemzése során már szóltunk, azok nem a belső szerkezethez tartoznak.)

A fő vonulatot, a Bloom = apa — Stephen = fiú viszonyt, amely szimbólumok és motívumok egész során át válik nyilvánvalóvá, már érintettük. Ugyanakkor szép számmal akadnak ehhez közvetlenül nem kapcsolódó, más szimbolikus megfelelések is. Az *Odysszeiával* való jelképes alakegyezésekhez hasonlóan itt is igazi, örökmozgó, rugalmas szimbólumrendszerrel van dolgunk.

Stephen, aki a külső szerkezet szintjéről nézve Télemakhos, Odysseus stb., a belső szerkezeti egyezések alapján — az összefüggéseknek megfelelően — Hamletet, Lucifert, Ádámot, Krisztust és másokat szimbolizál. Bloom többnyire Krisztus, Isten, a Messiás, Éliás, Rip van Winkle stb. szimbolikus fényével is megvilágítódik. Molly, aki szeptember 8-án született, Szűz Máriával asszociálódik. (Certy is!) MacIntosh az ismeretlenséggel azonosul, Haines Angliát szimbolizálja, és megfelelések egész sora kapcsolódik Írországhoz: a tejesasszony, Old Gummy Granny, Mina Purefoy stb. Egy burleszk hiszekegy Isten glóriáját fonja Joyce feje köré is.

A szimbolikus megfelelések, motívumok sorát lehetne még folytatni; közös funkciójuk az *Ulysses* alaktalanul hömpölygő tudatáramainak egységbe fogása. Már az *Önarckép* kapcsán megjegyeztük, hogy a belső szerkezet megteremtéséhez mindez nem lenne elég. Az *Ulysses*-ben az időtechnika, mint a részek egybehangolásának fő szerkezeti elve minőségileg és hatásában is új fokon jelentkezik.

#### 4. Az *Ulysses* időtechnikája

##### A) A bergsoni időfelfogás lényege

Joyce időtechnikájának megértéséhez először Henri Bergson francia filozófus időfogalmával kell röviden foglalkoznunk. Nem mintha közvetlen hatásról lenne szó, az irodalomtörténészek, életrajzírok állítása szerint Joyce nem olvasta Bergsont, a modern időfelfogás —

<sup>3</sup> James Joyce: *Ulysses*. Ford. Gáspár Endre, Budapest, 1947. I. köt. 306.

mint általában a jelentős felfedezések és áramlatok — benne volt a kor levegőjében, és Proust, Joyce, Woolf és mások művészetük sajátos törvényei szerint merítették belőle.

Az idő, amely legszűkebb értelemben véve az anyag mozgásának formája, Bergson filozófiájában két kategóriára bontva mint objektív és szubjektív idő jelentkezik.

A *teriesieu* (objektív) idő a fizikai, biológiai, társadalmi szférát öleli fel, tulajdonképpen nem más, mint pontok (időegységek) egymásutánisága. Olyan homogén, anyaghoz kötődő tartam, amelyet elsősorban mennyiségi jegyek jellemeznek. Az objektív idő szükségszerűen, tudatunktól függetlenül létező forma, amely a dolgokat a külsőlegesség, mennyiség szintjén fogja össze.

A *szubjektív idő*, a „*temps inventeur*”, vagyis alkotó idő, a teriesített idő szükségszerű jellegével szemben a tudat belső öntevékenységének formája, amelyet nem a mennyiség, hanem a minőség, az állandó változás jellemez. Az átélt idő „olyan forma, amelyet akkor ölt tudati állapotaink egymásutánja, amikor énünk hagyja magát élni, nem létesít elválasztást a jelen állapot és az előtte való állapotok között.” (Sándor Pál definíciója)

Ez a tiszta tartam tehát a szellem alkotó öntevékenységének formája, az a folyamat, amelyben az objektív időtől függetlenné vált agy a múltbeli állapotokat átéli és egy jelenlegi tudati állapottal szervezi, újjíateremti. Mert a tudat két különböző időpontban sohasem azonos önmagával, az állapotok minősége állandóan változik, egy következő pillanat már tartalmazza az előzőben átélték emlékét is, ezáltal a múlt a jelenben mindig megmarad.

A bergsoni időfelfogás következő lépése annak az erőnek a meghatározása, amely erre a belső, tevékeny átélésre képessé tesz, a szubjektív időt az intuíció segítségével definiálja: az átélt idő „az intuíció révén megélt, a múltat magával vivő jelen, vagyis élményszerű, pszichológiai jellegű, de metafizikai aspektussal is bíró tartam”. A szubjektív idő tehát múlt és jelen olyan szintézisét jelenti, amelyet az objektív kötöttségektől az intuíció mágikus ereje révén megszabadított tudat hoz létre, miközben önmagát is újjíateremti.

A múlt, az átélt idő egyik központi kategóriája két formában raktározódik el az emberi agyban: motorikus mechanizmusokban és független emlékezésekben. Az alkotó (szubjektív) idő szempontjából igazán csak az utóbbinak van jelentősége: az emlékezetet Bergson mint egy nem jelenlevő kép képzetét definiálja. Az emlékezet maga is alkotó tevékenység eredménye, az ugyanarra a tárgyra vonatkozó észrevételi képek a tudatban nem mindig azonos módon jelennek meg, a tudat a kép elemeinek számtalan mozzanata közül — esetenként más és másképpen — mindig sajátos, szubjektív módon válogat. A szubjektív, szellemi természetű emlékezetet tehát valamilyen észrevétel előzi meg, amelynek súlypontja inkább magában a dologban, tárgyban van, mint a szellemben. Az objektív észrevétel (az érzeten keresztül) az emlékezeti tudattevékenységben szubjektivizálódik, amely az érzetminőségeket sajátos egyéni-egydi tartalommal olvasztja össze. E folyamat visszakövetkeztetéséből származik a tiszta emlékezet bergsoni meghatározása. A motorikus emlékezéssel szemben „a tiszta emlékezet egy virtuális (elképzelt, tehát átélt, megalkotott) állapotból indul ki, és egy sor tudatfokon áthaladva egy észrevételi képben realizálódik.”

#### B) Az időfelfogás alkalmazásának okai, egyéni sajátosságai (Proust, Woolf, Joyce)

Objektív és szubjektív idő megkülönböztetése nem Bergson kizárólagos találmánya: „A kettő közötti különbség az emberi életnek ősidőktől fogva tapasztalt ténye, s ezért a művészetnek is régóta ismert motívuma” — írja Egri Péter *Álom, látomás, valóság* című könyvében. Shakespeare-t is idézi, aki — az *Ahogy tetszik* tanúbizonysága szerint — e kettősségnek tudatában volt. Mi lehet az oka, hogy bár az emberiség az említett idő-sajátságokkal már régóta tisztában van, önálló elméletté csak egy XX. századi filozófus koncepcióján keresztül válhatott, és noha mint az alkotás témája korábban is megjelent a művészetben, az ábrázolás igazi tárgya- illetve módszereként mégis csak a XX. században jelentkezett?

Már beszéltünk arról, hogy az általánosan elfogadott normarendszer felbomlásával a külső, objektív valóság iránti művészi érdeklődés lelohadt, és az írók egy jelentős csoportja tendenciászerűen az individuális belső világa felé fordul. Az ellenségeséggé vált objektív környezet és idő elutasítására, a kitörés és felszabadulás szándékának valóra váltására kínál új lehetőségeket a modern időfelfogás.

A szubjektív idő az a tetszősnek tűnő forma, amelynek felhasználásától az objektív külsőségektől megszabadított tudat sajátos működésének lélektani hitelességű rajzát várják. Az új idők tehát „új időt” hoznak, amely az ábrázolás belsővé tételét, szubjektivizálását hivatott alátámasztani. A vonzódás mértéke, a felhasználás módja természetesen írónként más és más.

Marcel Proust számára az idő elsősorban izgató téma, az író célja az emlékezés bonyolult folyamatának finom, pontos nyomon-, illetve visszakövetése. Múlt és jelen szintézisét úgy teremti meg, hogy kiválaszt, objektív időmegkötöttségeiből kiemel egy pregnáns pillanatot,



s ennek mindenhatósága alapján a múltat és jelent azonosítja — lényegében eltüntet, kikapcsolja az időt. Egy emlékkép és egy új érzetminőség hasonlósága intuíciónál, asszociációnál keresztül táru fel az ámuldozó Marcel előtt, s ebben a relációban múlt és jelen éppen azonos fontossága miatt veszti el egyformán a jelentőségét. Az átélt időnek az individuum életét át- meg átható szerepét Proust nemcsak észrevette, hanem a maga módján el is túlozta. Ami számunkra figyelemre méltó az az, hogy a prousti ábrázolásban ez az ősrégi és mégis modern téma nem új, hanem a már bevált tradicionális eszközökkel jut kifejezésre.

A második korszak James Joyce-a és Virginia Woolf az időhöz való művészi viszonyulás alapján sokkal közelebb áll egymáshoz, mint Prousthoz, aki ugyan köteteket szán az időnek, de a mű arculatának alakításában nem juttatja szerephez. Joyce és Woolf közös abban, hogy a megingott normarendszer stabilizálását nagy részben az új művészi eszközöktől, s ezen belül a modern időfelfogás sajátos megvalósításától, az időtechnikától várja. De míg Woolf számára az individuum átélt idejének új módon való megjelenítése a valóság elemeinek még finomabb, még élesebb ábrázolását jelenti, Joyce kezében az időtechnika eszköz arra, hogy a tudat belső világát megragadja, kiemelve és a szubjektív emberi attitűdöket a valóságtól elválassza.

Az *Ifjúkori ónarckép*ben a külső és belső ábrázolás egyensúlya jelentősen még nem bilent fel, következésképpen az időtechnika alkalmazására csak szórványosan került sor. Az *Ulysses* belsővé vált világában az időábrázolás új jelentőségre tesz szert és új formákban jelentkezik.

a) Az időtechnika megjelenési formái közül az egyik az *Ifjúkori ónarckép*ből már ismerős; az objektív és szubjektív idő megkülönböztetése tette lehetővé Stephen visszaemlékezéseinek, álmainak, látomásainak ábrázolását. Az *Ulysses*ben az objektív valóság háttérbe szorulásával a szubjektív idő még több teret tölt ki, és új megvalósulási formákat is ölt. (A belső monológ.)

b) A másik jelentkezési forma a szimultanizmus, amely a különböző helyszíneken mozgó tárgyak, személyek szintézisét az egyazon időben való bemutatással hozza létre.

a) Az *Ulysses* objektív ideje, amely a csekély külső cselekményt keretezi, egyetlen átlagos dublini nap: 1904. június 16. Ez azonban csak vékony külső burok, amelyen minduntalan áttetszik a regény szervezetének tulajdonképpen agya; a szereplők tudatáramának szeszélyes játékai. Az *Ulysses* a szabad asszociációk, visszaemlékezések, fantáziaképek, álmok, látomások szédítő kavargása.

Az *Ónarckép* Stephenjének képzelődő, vizionálgató hajlamát befeléfordultságával, magányával magyaráztuk, az elzárkózás teljesebb válása e hajlam megerősödését, álmok, látomások fantasztikus bőségét hozza. De míg az *Ifjúkori ónarckép* visszaemlékezései, víziói, álmai Stephen egyes életszakaszainak valóságosan meglevő krízisét tették nyilvánvalóvá egy szubjektív szinten is, az *Ulysses*ben Dedalus tudatának belső működése többnyire csak laza szálakkal kapcsolódik a külvilághoz. A valóság néhol mint a tudat mozgásának inspirátora is megszűnik, a szubjektív tartamok egymásból nyernek ihletet.

Az *Ónarckép* szerzője még szelektált, és Stephen szubjektív világából csak azokat a tudatelemeket ugratta ki, amelyek a jellem adott vonatkozásaival szoros logikai kapcsolatban voltak. Lényeges és lényegtelen megkülönböztetését az *Ulysses* már feladja, és az egyetemesség igényének megfelelően a hős tudatának minden rezdülését a maga összevisszaságában, válogatás nélkül rögzíti. Nem véletlen tehát, hogy a szubjektív (átélt) idő, amely a tudat öntevékenységének formája, a külső időszintre szinte teljesen rátelepszik és kiszorítja az ábrázolásból. Különösen azért nem, mert nemcsak az intellektuális Stephen, hanem a gyakorlatias, evilági Bloom is gyakran „hagyja élni” tudatát, és szívésen kalandozik a szubjektív idő tartamaiban. Az időtechnika kettős kiterjesztése — egyrészt egy hős belső világát szelektálás nélkül, a maga teljességében kívánja adni, másrészt az átélt idővel egyformán akar jellemezni minden fő alakot — a jellemek uniformizálódását vonja maga után. Álmok, látomások, belső monológok válogatás nélküli kuszaságából nem kerekedhet jellem, különösen akkor nem, ha egy másik figura ugyanúgy tobzódik az átélt időt kitöltő belső monológokban, álmokban és látomásokban. A teljesen passzív Stephen így élettelen figurává válik. Az aktívabb Bloom, akinek több köze van a valósághoz, néhol, a realista jellemábrázolás technikájához hasonlóan valódi, külső szituáció cselekvő részese (Kyklopsok, Kirké), ezáltal életszerűbb, kézzelfoghatóbb lesz a szubjektív ködéből kihámozhatatlan Stephennél. A jellemábrázolás hagyományos módjának felbukkanása teljesen esetleges, véletlenszerű az *Ulysses*ben, a jellemek körvonalazása — mint minden — belső, szubjektív eszközökkel történik.

A szubjektív tartammal való jellemábrázolás másik hátránya az, hogy valóságos konfliktus kibontakoztatásához nem ad lehetőséget. Bloom Boylannal csak saját tudatának mezsgyéjén mérkőzik, az utcán elmegy felesége szeretője mellett. A Molly—Boylan illetve Molly—Bloom kapcsolatok is csak a szubjektív idő szűrőjén keresztül; álmokban, látomásokban, belső monológok emlékeiben, tehát közvetett módon jelentkeznek.

Az időtechnika hitelét rombolja az is, hogy Stephen és Bloom szubjektív tudatműködése — megnyilvánulási módjait és szerkezetét illetően — semmiben sem különbözik egymástól, sőt tartalmi átfedések is előfordulnak. (Bloom egyik víziójában Molly kendője rubin háromszögge alakul. A látomás alapja Stephen egy emléképe: egy lány háromszögű rubinttal a hasán táncol egy katona előtt.) Máshol a csak Bloom tudatában élő, elképzelt hirdetés ad tápot Stephen látomásának.

Az alkotó idő ábrázolását végképp egyhangúvá teszi Joyce saját, egyik szereplőhöz sem kapcsolható szubjektív tartamai, amikor az író tudatműködése is látomásokban, belső monológokban csúcsosodik ki.

Bloom és Stephen szubjektív tudatműködésének megnyilvánulási módjai az átélt időtartamot kitöltő: 1. emlékezések, 2. álmok, 3. látomások és 4. belső monológok. Ezek többnyire keverten, a legváltozatosabb variációkban jelentkeznek, bonyolultságuk, összetettségük magas fokára jellemző, hogy a kiváltó momentum néhol nem a valóság hanem egy másik alkotó tudattevékenység.

1. Az emlékek szubjektív időt betöltő hálózata az *Ifjúkori önarckép*hez hasonlóan átfonja az *Ulysses* szereplőinek tudatáramait is. Az *Önarckép*ben azt láttuk, hogy az emlékek felbukkanásának az a funkciója, hogy a hézagos cselekményt új adatokkal egészítse ki. Az *Ulysses*ben ez a szerep háttérbe szorul, és többnyire a nap már ismert eseményeinek vissza-visszatérésére korlátozódik, de akad példa az *Önarckép*ben látott cselekmény-kiegészítésre is.

Stephen emlékképei általában az *Önarckép* pregnáns momentumait dolgozzák fel: a clongoves-i vesszőzés és vízbemerítés felejthetetlen, még mindig fájó emléke, Dante alakja, Cranly karjának érintése, a lány szajhává mosódó, majd ismét kitisztuló képe, a vágyódva nézett madarak a leggyakoribbak. Az *Önarckép* utáni események közül igen kevés: az anya halála és az ahhoz kapcsolódó kínzó álomsorozat és néhány ködbe vesző párizsi momentum alakul emlékké.

Bloom emlékképei már többet árulnak el múltjáról és jelenéről: tudatáramának hőmpolygésából felszínre kerül apja halálának, Milly gyermekkorának, Molly és Bloom életének, Rudy alakjának, Molly hütlenségének, a lánykérés hangulatának számtalan emlékképbe sűrített momentuma, de ugyanúgy kísértenek a nap eseményei is: Martha levelének mondatai, előző éjjel látott álma foszlányai, a féltékenység és megalázottság nyilallásai.

Molly belső monológja tartalmazza a legtöbb cselekmény-kiegészítő emléket; sokat megtudunk leánykoráról, házasságáról, gyermekeiről és valamennyit az adott nap eseményeiből, ugyanakkor Bloom néhány töredékes emléke csak a Mollyéval összerakva ad teljes képet. Mrs. Bloom férjéhez viszonyítva ugyanazon dolgok más aspektusát is jelenti, az emlékek negatív lenyomatát.

2. Az *Ulysses* álmai az *Önarckép*hez képest elmosódottabb, közvetettebb ábrázolásban jelentkeznek, egyrészt félálom, álom és vízió néhol alig válik szét az ábrázolásban, másrészt az álmok többnyire nem folyamatukban, hanem emlékképként, belső monológokon keresztül tükröződnek. (Stephen anyjához kapcsolódó álomsorozata, különös keleti álma, ugyanez az álom Bloom szemszögéből...)

3. A látomások az *Ulysses*ben az ábrázolás egész színterét alátámasztják. Az *Önarckép*hez viszonyítva a víziókban megnő a fantázia szerepe, az emlékképek ritkán vannak jelen, s akkor is mindig átalakítva, abszurdná növelve. A képzelet nemcsak Stephenben lobban látomássá (3, 15, 17. epizód), hanem a szubjektív idő tartamaiba vezeti Bloomot is (14, 15. epizód). Sőt Joyce-nak is vannak sajátos külön víziói (12. epizód). Az is előfordul, hogy az író megkeveri hősei tudattartalmait és Stephen vízióját Bloom emlékképeiből építi fel és fordítva. A látomások legviharosabb, egymásba omló forgatagát a Kirké-epizód hozza létre.

4. A szubjektív idő leggyakoribb megnyilvánulási módja az *Ulysses*ben a belső monológ. Az objektív tér- és időtől legyabadult tudat álomban, félálomban, részegség vagy fáradtság, dekoncentráció állapotában szétkuszálódott gondolatainak áramlását kívánja visszatérni a belső monológ. Az *Ulysses* írója a szubjektív tartam ábrázolását elsősorban a szereplők belső monológjain keresztül valósítja meg. Az írói személytelenség a tudatáram rögzítésében éri el tetőpontját, Joyce még nyelvi szinten sem korlátozza hősei lazán kapcsolt gondolatait. Woolffal ellentétben a belső monológok kezdő- és végpontjára Joyce nem utal, így az ábrázolásban az objektív, külső valóság és a szubjektív tartam közötti határvonal elmosódik, a belső monológ áradása néhol elönti az objektív szférát is. Az *Ulysses*ben a szubjektív időben kalandozó tudat látomásokat, álmokat hordozó gáttalan áramlásának kifejezője a belső monológ, amely a joyce-i jellemábrázolásnak is eszköze. Az *Ulysses* minden fejezete tudatáramok rögzítésének egymásutánja, bármelyikből idézhetnénk. A 14. epizód befejező része viszont egyedülálló abból a szempontból, hogy nemcsak egy, hanem több szereplő (részegségben dekoncentráldott) tudatának zavaros áramlását adja egyetlen belső monológban. A Hélios teheneihez

hasonlóan speciális a 18. epizód (Pénélopé) is, amely az ébrenlét és félálom között lebegő-Molly csapongó gondolatait egyetlen belső monológban ábrázolja.

Az objektív és szubjektív idő joyce-i kapcsolatát, a szubjektív tartamot kitöltő, álmokat, emlékeket ringató, látomássá duzzadó tudat működését a 15. epizód (Kirké) példájával elemezzük.

A 15. epizód, a drámai formába öntött — tehát személytelennek szánt — megfogalmazás ellenére fantasztikusabb, szédítőbb, szubjektívebb az összes többinél. A Kirkében a homéroszi párhuzamok hangsúlyozottsága mellett visszatérnek és új nyomatékot kapnak a már ismert Bloom—Stephen misztikus kapcsolatát alátámasztó motívumok, a két hős emlékei és az *Ulysses* teljes szereplőgárdája. Ami az előző és későbbi epizódokban még az objektív tér- és időhöz tartozott, a Kirkében szubjektívvá válik, az átélt időt kitöltő szubjektív tudatműködés rajza pedig még szélsőségesebben az lesz. A 15. epizód az *Ulysses* tetőpontja, amely a regényen belül egy önálló minőségi szintet képvisel.

A Kirké a hívásokkal, fütttyökkel, füledt mocorgásokkal teli esti bordélynegyed bemutatásával indul — az objektív időben vagyunk. A látszólag realisztikus leírás nyomorszagú világa (vitustáncos idióta, törpe asszony, gnóm, görbelábú gyerek, tetves skrofulás) a homéroszi epizód állattá változtatott alakjait idézi, és néhány abszurd elemet is előlegez: „Törpe asszony hintázik rácsok közé kifeszített kötélén, közben számol.”<sup>4</sup>

A két közkatonára és az utcalány után megjelenik a latinul kántáló, nem egészen józan Stephen, aki egy taglejtésekből álló egyetemes nyelv szükségességéről próbálja meggyőzni Lynch-t. A következő percben már Shakespeare-ről beszél; a kimondott, mondattá formált gondolatok csapongó logikátlansága a józan Stephen belső monológban szabadjára engedett asszociációit idézi.

A külső környezet rajza közben egyre titokzatosabbá, elmosódottabbá válik. „Folyami ködkigyók csúsznak elő lassan. Lefolyókból, hasadékokból, póce- és szemétdödrökből mindenütt csipős pára száll fel. Izzás szökken fel délen a folyó tenger felé eső nyúlványain túl.”<sup>5</sup>

Feltűnik a lihegő, sertéscsülökkel és üröcömbbal megpakolt, „fiát” kergető Bloom, és dramatizált, hangossá tett belső monológjában visszatér a múlt és a nap néhány eseménye. Közben mindenki nekirohan, és majdnem elüti egy autót: „A fék erősen csikorog. Bloom *fehérkesztyűs rendőrkézet emel*, és merev lábbal botladozik le a sínről.”<sup>6</sup>

A fáradt, szédülő Bloomnak rövid víziója támad: „(Baljós alak támaszkodik összefont lábbal O'Bairne falához, ismeretlen arc sötét higanyfoltokkal. Nagykarimájú sombreroja alól az alak gonosz szemmel méregeti.)” Bloom spanyolul szólítja meg a MacIntoshra emlékeztető idegent, majd magától értetődően megállapítja: „Gael Liga spiclije, az a tűznyelő küldi.”<sup>7</sup>

Ismét az objektív időben vagyunk, majd egy abszurd külső történet („Valami csúszó-mászó tüsszent”) Bloom szubjektív időtartamában vezérel. „(Görnyedt, szakállas alak jelenik meg Zion véneinek hosszú kaftánjában és vörösbojtos házi sapkájában. Szaruszemüveg fityeg orra hegyén. Eltorzult arcán sárga méregcsíkok.)

RUDOLPH: A második kidobott félkorona ma már. Megmondtam, ne mászkálj berúgott gójjal. Így. Sohse fogsz pénzt csinálni.

BLOOM: (eldugja a csülköt és a combot és elszontyolodva hideg és meleg csonthúst érez.) Ja ich weiss papacsi.

RUDOLPH: Mit csinálsz te itt? Nincs lelked? (Gyöngye keselyű karmokkal megtapogatja Bloom csöndes arcát.) Nem te vagy fiam Leopold, Leopold unokája? Nem te vagy az én kedves Leopold fiam, aki elhagyta atyja házát és elhagyta atyái, Ábrahám és Jákob istenét?

BLOOM: (óvatosan.) Azt hiszem, apám, igen. Mosenthal. Ami maradt belőle.

RUDOLPH: (szigorúan.) Egy este tökrészen hoznak haza, miután a drága pénzt elverted. Hogy hívják azokat a szaladgálókat?”<sup>8</sup>

Bloom víziója Joyce-ot is látomásra indítja: Leopoldot látja „(Csinos kék oxfordi ruhában fehér mellénybetéttel, barna alpesi kalapban, olcsó valódi ezüst kulcstalan Waterburyt órával és kettős láncsal, amelyen pecsétnyomó függ, egyik oldala keményedő sárral bekenve)”<sup>9</sup> Bloom felkiáltása („Mama!”) azonnal elénk állítja Ellen Bloomot „(a pantomime öregasszonyának pántlikás főkötőjében, krinolinban és turnürben, özvegy Twankeyné sonkaujjas,

<sup>4</sup> I. m. II. köt. 38.

<sup>5</sup> I. m. 41.

<sup>6</sup> I. m. 42.

<sup>7</sup> I. m. 43.

<sup>8</sup> I. m. 44.

<sup>9</sup> Uo.

hátlugombolós blúzában, szürke ujjatlan kesztyűvel és kamea melltűvel, haján háló, megjelenik a lépcső korlátjánál, vékonyodó gyertyatartó a kezében, rémülten sikolt.)<sup>10</sup>

A közben felnőtté vált, csomagjait dugdosó Bloom előtt megjelenik a már emlegetett keleties álom gúnyos, számonkérő Mollyja török jelmezben, tevével. A kétségbeesett férjet furdalja a lelkiismeret az elfelejtett arcvíz miatt és újabb víziója támad, amelynek szereplői az egész nap hurcolt szappan és a drogista:

A SZAPPAN: Dicsőbb pár, mint én meg Bloom, nem lehet: Föld fénye ő, s én mosom az eget.<sup>11</sup>

Megint visszatérünk az objektív valóságba, amely egyre több valószerűtlen, fantasztikus elemmel bővül: „A KERÍTŐNŐ: Tíz shilling egy szűzlány. Friss, soha hozzá nem nyúltak. Tizenöt éves. Nincs benn senki, csak az öreg apja, az meg tökrészeg.) Mutatja. Sötét odúja nyílásában orozva, esőtől csapzottan áll Bridie Kelly.)

BRIDIE: Hatch-street. Lesz bolt? (Egy sikollyal meglebbenti denevérsálját és szalad. Egy otromba alak üldözi nagy léptekkel. A lépcsőn elbotlik, újra feláll, elnyeli a homály. Gyöngye sikongó nevetés hallatszik halkulón.)<sup>12</sup> A felkínált szűzlány Bloom tudatában Gertyvel asszociálódik, aki előbb vádolja, majd szerelmet vall neki. (A kerítőnő, aki az előbb még az objektív valósághoz tartozott, most a látomás szereplőjévé válik.)

A leleplezéstől rettegő, önigazoló magyarázatokon töprengő, ideges Bloom előtt újabb vízió kerekedik: „(Breenné fríz férfiköpenyben puffos zsebekkel a kocsiuton áll, huncut szeme tágra nyitva, egész növényevő fogazatával mosolyog.) BREENNÉ: Mister... BLOOM: (komolyan köhéscsel.) Nagyságos asszonyom, mikor utoljára volt szerencsénk folyó hó tizenhatodikán kelt becses levelében... BREENNÉ: Mister Bloom! Ön itt ezeken a bűntanyákon! Most megcsíptem! Maga züllött! BLOOM: (Gyorsan.) Ne olyan hangosan a nevemet. Mit gondol rólam? Ne áruljon el. Füle van a falnak. Hogy van? Ezer éve nem. Remek színben van. Igazán fényes. Kellemes mostanában az idő. A fekete szín refraktálja a hőt. Ez a leg-rövidebb út haza. Érdekes negyed. Elbukott nők menedéke, Magdaléna otthon. Titkára vagyok a... BREENNÉ: (Felemeli egy ujját.) Ne akarjon velem meséket elhitetni! Ismerek valakit, akinek nem volna inyére ez. Várjon csak, míg találkozom Mollyval! (Ravaszul.) Valljon be mindent itt most rögtön, vagy jaj magának! BLOOM: (Hátranéz.) Gyakran mondta, szívesen megnézné ő is egyszer. Látogatás a hírhedt városrészen. Az exotikum, értse meg. Libériás négerszolgát is tartana, ha volna rá pénze. Othello fekete szörnyeteg. Eugene Stratton. Még a livermore-i társulat csörgőse és gazdája is. Bohee-fivérek. Sőt akár a kéményseprő.<sup>13</sup> (Látomás a látomásban: a Bohee-fivérek készségesen testet öltenek.)

Az alaplátomásból újabb és újabb betoldott (joyce-i) mellékvíziók gyűrűznek elő: Bloom és Breenné a társalgásnak megfelelően eszédítő egymásutánban változtatja az alakját: Bloom: „(Hölgyek kísérője, selyemkihajtós-szmokingban, gomblyukában szabadkőműves jelvény, fekete nyakkendő és gyöngyház-inggombok, kezében ferdén tartott kristály pezsgőspohár.)”, majd „(Bíborszínű Napoleonkalapban borostyánkő félholddal, ujjai és hüvelykujja lassan lesiklanak puha nedves tenyeréhez...)”<sup>14</sup> Breenné: „(Holdvilágkék, egybeszabott estélyi ruhában, hamis sylph-gyémánttal a homlokán, táncrendje holdkék selyemcipője mellé esett...)”<sup>15</sup> Újabb és újabb abszurdá növelt figurák jelennek meg: Denis Breen, Alf Bergan, Richie Goulding stb., egy helyen pedig beszél az objektív valóság is a kerítőnő hangján: „Zsidó fráter!”<sup>16</sup>

Bloom és Breenné látomásbeli társalgásában megjelennek Bloom és Molly életének valóságos emlékképei is, természetesen a vízió törvényeinek megfelelően elsősorban a jelentéktelen, logikátlanul összekapcsolt vagy fantasztikussá duzzasztott részletek. Breenné eltűnik, és megint az objektív időben vagyunk, ez a valóság azonban annyi fantasztikus elemet hordoz, hogy alig különbözik a látomások irrealitásától: „A LÉZENGŐK: (hasadt szájjal, lással röhögnek.) Újjé! (Festékes kalapjaik ugrándoznak. Építő habarccsal és mésszel befröcskölve, végtagtalannul ficánkolnak körülötte.)”<sup>17</sup> A külső történet végképp elveszti objektivitását azáltal, hogy Bloom a „gőré” történetének tettesében azonnal magára ismer: „BLOOM:

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> I. m. 45.

<sup>12</sup> I. m. 46.

<sup>13</sup> I. m. 47.

<sup>14</sup> I. m. 48.

<sup>15</sup> I. m. 49.

<sup>16</sup> I. m. 50.

<sup>17</sup> I. m. 52.

Szintén véletlen találkozás. Tréfás hatást tesz rájuk. Mindent, csak ezt ne. Világos nappal. Szerencsére sehol egy nő.”<sup>18</sup>

A következőkben Bloom belső monológját halljuk, a fáradt töprengés és emlékezés kusza, lazán kapcsolt, de lényegében még értelmes gondolatait: „BLOOM: Vadlúd vadászat ez. Tiszteletlenül házak. Isten tudja, hová mentek. Részegek kétszer olyan gyorsan tesznek meg egy utat. Szép keverék. Westland-rowi zsánerkép. Beugranak az első osztályra harmadosztályú jeggyel. Aztán tovább mennek. A vonat mozdonya hátul. Elvihetett volna Malahide-be vagy éjszakára egy mellékvágányra vagy össztűközés. A második ital teszi. Egyszer orvosság. Miért megyek tulajdonképpen utána? Legtöbbet ő ér a társaságban, az igaz. Ha nem halottam volna, hogy mi van Beaufoy Purefolynéval, nem mentem volna oda és nem találkoztam volna vele. Kiszmet. El fogja veszíteni azt a pénzt. Itt a szegényhivatal. Jó üzlet olcsójánosoknak, orgona. Mire volna szüksége? Gyorsan szerzett jószág gyorsan vész el. Az életemet is elveszíthettem volna ezen az embercsengőkeréksínkocsicsúszópocsolyán, ha nincs elég lélekjelenlétem. Mindig mégsem mentheti meg az embert. Ha aznap két perccel később megyek el a Truelock ablaka előtt, lelőnek. Testi távollét. De ha a golyó csak a kabátomat lyukasztja át, kártésítést kapok az ijedséért, ötszáz fontot. Mi volt? A Kildare-streeti klub mitugrása. Isten tartsa meg vadjai örét.”<sup>19</sup>

A külső, reális történések egyre ritkábbak és rövidebbek lesznek: „(Felcicomázott disznók állnak a kivilágított kapualjakban, ablakmélyedésekben, birdseye-cigaretták a szájukban. Az édeskés fű szaga lassú, kerek, hosszúkásodó karikákban felé gomolyog.) A KARIKÁK: Mézes a méz. Bűn méze.”<sup>20</sup> az objektív valóságelemek közül egyre több ugrik elő meglevenített, szubjektivizált formában.

Bloom megetet egy kutyát, mire két rendőr köztisztaság elleni kihágás miatt le akarja tartóztatni. A rendőrök az objektív valóságból lépnek elő, de már teljesen szubjektivizált formában: „A RENDŐRÖK: Bloom. Bloomtól. Bloomnak. Bloom.”<sup>21</sup> A megriadt, hazudozva védekező Leopoldban a hatóság emberei víziók fantasztikus sorát indítják el, ahol a látomások nem az objektív valóságból, hanem egymásból táplálkoznak. „BLOOM: (Dadog.) Jót teszek másokkal. (Sirálycsapat, vihardarak szállnak fel éhesen a Liffey-mocsárból Banbury-keksszel a csőrükben.) A SIRÁLYOK: Kankuri kekszet kapsz. BLOOM: Az ember barátja. Jósággal nevelve. (Mutatja. Bob Doran, aki egy magas bárszékről esik le, belebotlik a csámcsogó spanielbe.) BOB DORAN: Towser. Adj pacsit. Pacsit. (A bulldog mered, morog, szőre felmered, a sertécsülök egy darabja az agyaraiban, amelyek közül a veszettség habzó nyála csorog. Bob Doran csöndesen eltűnik egy utcamélyedésben.) MÁSODIK RENDŐR: Állatvédelem. BLOOM: (Lelkesen.) Nemes vállalkozás! Összeszidtam azt a villamosvezetőt a Harold's cross hídján, mert bántotta a szerszámtól kisebezett szegény lovat. Cserében legorombított. Igaz, hideg volt és az utolsó villamos. A cirkuszeletről szóló elbeszélések mind nagy erkölcsrontók. (Signor Maffei, dühtől sápadtan, oroszlánszelídítő jelmezben, gyémántgombokkal az ingmellén, előlép, kezében cirkuszi papírabroncs, hosszú kocsis ostor és revolver, amellyel sakkban tartja az éhes komondort.)...”<sup>22</sup>

A fenti látomás-sorozat tizennégy oldalon keresztül folytatódik anélkül, hogy Bloom (illetve Joyce) szubjektív tartamából kilépne. Az átélte idő egyre fantasztikusabb megjelenések, átváltozások kerete, a valóságelemek egyre inkább relativizálódnak, háttérbe szorulnak. További részletezés helyett — a fentiekben a 116 oldalas epizód első tizenhat oldalának technikáját követtük nyomon — vonjunk le néhány általános következtetést.

A Bloom és Stephen közötti megfeleléseket a Kirkében párhuzamos szubjektív történések támasztják alá: Stephen éppoly magától értetődően társalog Lynch sapkájával, mint Bloom Bella Cohen legyezőjével. — Stephen Részeg és Józan Fülöp alakjait ölti fel egyszerre, de közben a sajátját is megtartja. Bloom ugyanakkor Henry Flowerként is megjelenik. — Stephen rejtvényének rókája (maga Stephen) meglevenedik, s a kergetés hirtelen az Aranykupa futtatássá válik, majd Bloomot hajszolják Dublin összes létező és elképzelt figurái. (Az üldözöttség érzése két hajtvadászat álomszerű víziójában öltött testet.)

A Kirke-epizódban az időtechnika speciális módon érvényesül. A szereplők szubjektív időben száguldó látomásai, belső monológjai szertelen bőséggel öntik el az ábrázolás külső színterét is. Ugyanakkor a valóság szférájában legalább annyi a fantasztikus, abszurd elem, mint a látomásokban a konkrét, valóságból vett motívum. (Az utóbiak száma egyre csökkenő, az előbbieké növekvő tendenciát mutat.) A drámai formában megjelenő szubjektív tudat-

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> I. m. 53.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> I. m. 54.

<sup>22</sup> Uo.

tevékenységeket némileg objektívizálja a néma tartalmakat hangossá tevő közlési mód; az objektív valóság pedig szubjektívvé válik a sok rárakódott fantasztikus, abszurd elem hatására. A két — a többi epizódban elkülöníthető — időszféra e nivellálódás eredményeképp elválaszthatatlanul egymásba fonódik, a látomás és valóság közötti minőségi különbségek eltűnnek, s az eredmény egy fantasztikus, irreális lebegés.

b) Az idő másik — kisebb jelentőségű — jelentkezési formája a különböző helyszínek történéseit egyidőben bemutató szimultanizmus. Az *Ulysses*ben az egyidejűség funkciója a térben egymástól távol eső főszereplők időbeli közelhozása, Stephen és Bloom találkozásának előkészítése, a misztikus apa-fiú kapcsolat megteremtése egyben hasonlóan titokzatos szinten.

1. E szintézis létrehozásában szerepet játszhatsanak egyes motívumok is:

a) A 2. epizódban a Mr. Deasyvel társalgó Stephen lóképeket lát a falon, s ez asszociációkat, emlékeket indít el benne. (Cranly egyszer lóversenyre vitte.) Egy későbbi epizódból nyilvánvalóvá válik, hogy mindez nem más, mint Bloom misztikus előrevetítése, aki éppen akkor gondol lovakra. A két szereplő cselekvésének idő-azonossága áthidalja a közöttük levő térbeli távolságot.

b) Ugyanígy az a felhő, amelyet Stephen az 1. epizódban észrevesz, nem kerüli el a reggeli bevásárlókörútra induló Bloom figyelmét sem (4. epizód).

c) A *Proteus*ban Stephen letép egy csikót Mr. Deasy leveléből és versével írja tele, ugyanekkor a W.C.-n ülő Bloom egy folyóiratból szakít egy darabot. Az intellectuel és az átlagember hasonlósága illetve különbözősége előlegeződik ebben a szimultán cselekvéspárban. — Akármilyen találóak is a motívumok, a két ember szintézisét csak áttételesen, közvetett módon tudják létrehozni, nem a valóság, hanem a misztika bizonytalan szintjén.

2. Vannak fejezetek a szimultán motívumok visszatérése egész rendszert alkot. A 11. epizódban (Szírének) Lenehan belép az Ormond bárba, Joyce ugyanakkor a hídon áthaladó, a bár felé tartó Bloom jelenlétét érzékelteti azzal, hogy az objektív történésbe belejuttassa a Molly hűtlenségén tépelődő Bloom szagztatott belső monológját is. Miközben Leopold a bárban zenét hallgat, Boylan Mollyhoz igyekszik. Bloom tudatában a rivális előrehaladtát a nő hűtlenségének szimbóluma, az ágy rézcsilingelése jelzi, egy másik — objektív — szinten pedig Joyce követi szemmel a „vidám kalapot”. (Bloom hang-asszociációját az epizód általános zenei technikája magyarázza.) Boylan Eccles streeti megérkezését a dal befecsejtése is megerősíti. Hangmotívum állandó visszatérése mutatja a bár felé közeledő vak fiú útját is: „tap... tap”.

3. Az *Ulysses*nek van egy olyan epizódja is, amely teljes egészében a szimultán-technika alkalmazásán alapul. A Bolygó sziklák tizenkilenc kis epizódból áll, amelyek mindegyike kiemelt egyet az epizód számtalan szereplője közül és rajta keresztül villantja fel a többiek, mintegy vele szervezi a részletet.

1. Conmee atya: (fiatal pár, kéregető tengerész, Keheller)
2. Keheller: (Molly, a kéregető tengerész)
3. A tengerész: (Katey és Boody Dedalus, Molly, O'Molloy, Lambert)
4. K. és D. Dedalus: (Conmee, Dilly, Simon Dedalus)
5. Boylan: (Hely reklámemberei)
6. Stephen: (Artifoni, turisták)
7. Miss Dunne: (Boylan, Hely reklámemberei, Lenehan)
8. Ned Lambert: (Hugh C. Love tisztelendő, Parnell fivére, a pár)
9. Tom Rochford: (Lenehan, M'Coy, az alkirály fogata, Bloom, az ifjú Dignam, Molly)
10. Bloom: (a tánctanár, idős hölgy)
11. Simon Dedalus: (Dilly, Kernan, az alkirály)
12. Kernan: (Simon Dedalus, Cowley, Mr. Breene, az alkirály)
13. Stephen: (Conmee, Dilly)
14. Simon Dedalus: (Cowley, Parnell fivére)
15. Cunningham: (Misses Douce és Kennedy)
16. Mulligan, Haines: (Parnell fivére, a tengerész, a fiatal pár)
17. Artifoni: (a vak fiú)
18. Az ifjú Dignam: (Boylan)
19. Az alkirály fogata: (az eddig látottak egymás után felbukkannak.)

A sémából kitűnik, hogy a sok szemből álló, láncszerűen összekapcsolt tizennyolc kis epizód után egy összegző részben — mintha mi is az alkirály fogatából néznénk a dublini utcát — sorra felvillannak a már látott figurák. A nézőpont-váltogatással átfogott néhány szereplős részleteket egy mindenkit felvonultató, egy központból rajzolt totális összkép követi. (Az időt a folyó vizében úszó, hidak alatt áthaladó — jó néhány részletben felbukkanó — papírszelet helyzete jelzi.) A tizennyolc kis epizód lehetőséget ad a finom joyce-i ironia kibontako-

zásához is: az alkirály fogatából nézve a kis körükben fontosnak látszó dubliniak szürke, tűnő alakok.

A Bolygó sziklák az *Ulysses* struktúrájának kicsinyített mása, a párhuzam azonban nem belső, lényegi, hanem külső, felületi hasonlóságon alapul. Fontosabb az, hogy a 10. epizódban az időtechnika mindkét jelentkezési módja szerephez jut: a szimultanizmus révén, amely az objektív idővel dolgozik, feltárul a külső cselekvések sorozataként ábrázolt külső valóság, ugyanakkor az egyes kis epizódokon belül (10., 13.) megvalósul Bloom és Stephen szubjektív időt kitöltő tudatáramának ábrázolása is. A 10. epizódban objektív és szubjektív, külső és belső a kétfajta időtechnika összekapcsolásán keresztül új formában találkozik.

A Bolygó sziklák mind struktúrájában, mind technikájában „kilóg” az *Ulysses* epizódjainak sorából. Joyce célja az lehetett, hogy a kora délutáni Dublin atmoszférájából izelítőt adjon, s ahhoz, hogy ez az ábrázolás külsőlegessége ellenére sem sikerül úgy, mint a *Dublini emberek* novelláiban, a szimultán technikából következő szétforgácsolódás is hozzájárul. A valóság reális képét nem naturalista pontossággal megrajzolt részletek szervezett összerakása, hanem tipizáló sűrítés adja.

4. A fordított szimultanizmus, „idő-montázs” érdekes eseteit kínálja az Ithaka-epizód, ahol Bloom arra emlékszik, hogy hány esetben, hol és kivel beszélgetett már a fákra eső fény hatásáról. Stephen tudata hasonlóképpen azokat a helyeket idézi fel, ahol térdelő személyeket tüzet gyújtani látott; a fényhatás illetve tűzgyújtás az a szervező motívum, amely a szereplők kapcsolatát úgy kívánja megteremteni, hogy múltjukat bizonyos cselekvések azonossága alapján a jelenhez viszonyítja. Hely-montázs helyett itt helyzetek hasonlóságán alapuló idő-összemosásról van szó.

A szimultanista technika — mind a négy megnyilvánulási módjában — nem a szereplők közötti valóságos külső viszony megteremtését, hanem egy misztikus kapcsolat mesterséges alátámasztását szolgálja — a külsőlegesség szintjéről.

Az idő a modern és modernista regény egyik fontossá vált kategóriája; James Joyce számára elsősorban szerkezeti elv, a részek egybehangolásának eszköze.

Az *Ifjúkori önarckép* valóban harmonikus, objektív és szubjektív, külső és belső egyensúlyát fenntartó világában Stephen kríziseinek kiemelésével még építő tényező.

Az *Ulysses*ben az ábrázolás véglegesen belsővé tételének módszere olyan eszköz, amely nemcsak a külső valóságot szorítja háttérbe, de a belsőt sem képes maradéktalanul kiaknázni. Az időtechnika mint az *Ulysses* jellemábrázolási módszere a kettős kiterjesztés révén a jellem arculatának változásait nem tudja követni, a tipikus, illetve egyedi jellegzetességek ábrázolására nem nyújt lehetőséget.

Joyce kezében az idő az *Ulysses*ben megnyilvánuló dekadens torzítás eszközévé válik.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Harry Levin*: James Joyce, A Critical Introduction. Faber & Faber, 1960.  
*J. G. Brennan*: Three Philosophical Novelists. New York, 1964.  
*H. Blamires*: The Bloomsday Book. University Paperbacks, London, 1966.  
*W. Y. Tindall*: A Reader's Guide to James Joyce. Thames & Hudson, London, 1959.  
*D. Daiches*: The Novel and the Modern World. The University of Chicago Press, 1965.  
*S. Gilbert*: James Joyce's Ulysses, Penguin, London, 1963.  
*Sándor Pál*: Henri Bergson. Gondolat, Budapest, 1967.  
*Egri Péter*: James Joyce és Thomas Mann — dekadencia és modernség. Akadémiai Kk., Budapest, 1967.  
*Egri Péter*: Álom, látomás, valóság. Gondolat, Budapest, 1969.

## Az üstökösök jelentéséről szóló Dudith-értekezés kiadásáról

(Dudith András és Gian Michele Bruto kapcsolata.)

NYERGES LÁSZLÓ

Mátyás király udvarában kialakult reneszánsz szellemiség a Mohács utáni időkben, Báthory István fejedelem uralkodása alatt újra virágzott. Amíg azonban a korvini humanizmusban nyilvánvalóan a firenzei neoplatonikus hatás tükröződik, melyet a filozófiai és művészeti jegyek határoznak meg, a Báthory István udvarában újjáéledő humanizmust pádovai

szellemiség jellemzi, amelyben a jogi, államtudományi, közigazgatási szemléletnek volt döntő szerepe.

Az erdélyi fejedelem körül kialakult humanista kör tagjai — korábban a fejedelemmel együtt pádovai diákok — e tekintélyes itáliai egyetemen szerzett kultúrát hozták magukkal. Ezt a kultúrát részben az irodalmi és jogi-politikai stúdiumok összefonódása, másrészt — és ez elsősorban a jogi tanulmányok esetére érvényes — a gyakorlatias szemlélet jellemezte, amit a mindennapi problémákkal összekapcsolt praktikus képzés eredményezett. Mindez igen nagy segítségére lehetett azoknak a diákoknak, akik pályafutásukat valamelyik uralkodó kancelláriájában kezdték el.

Idevágó példaként említhetjük Kovacsóczy Farkas erdélyi kormányzót, majd a kormányzótanács tagját, aki írói hírnevét „Erdély kormányzásáról” írt államelméleti tanulmányával szerezte. Művében, mely 1584-ben, Kolozsvárott jelent meg, számos antik és korabeli példával bizonygatja, hogy a több személyiségből álló kormány eredményesebben intézheti az államügyeket, mint az egyszemélyi vezetést folytató kormányzó. Maga Kovacsóczy személyes életorsa mutatja, hogy a magyar államelméleti irodalom e kezdeti munkája milyen közvetlenül kapcsolódik a korabeli erdélyi belpolitikai gyakorlat által felvetett problémákhoz.

Báthory erdélyi kancelláriájában volt pádovai diáktársai — Forgách Ferenc, Kovacsóczy Farkas, Berzeviczy Márton, Gyulay Pál és még mások — fontos pozíciókhoz és megbízatásokhoz jutottak.

Ismeretes, hogy ebben az időben a történetíróknak és tevékenységüknek különös jelentőségük volt: az akkori irodalmi munkásság többnyire storiográfiában, politikai munkák megírásában jelentkezett. Forgách Ferenc váradi püspök a fejedelemtől az akkori Erdély történetének megírására kapott megbízást. Forgách már korábban, 1565-ben személyes velencei találkozások során meghívta Magyarországra Gian Michele Bruto velencei történetírót. Mint-hogy Bruto a meghívásnak akkor nem tett eleget, 1571-ben Forgách a Pádovában tartózkodó Kovacsóczyt arra kéri, hogy írjon levelet Párizsba az olasz humanistának, melyben a régebbi meghívást újítsa meg. Számos nehézség után Bruto 1574-ben érkezett meg Erdélybe, ahol Báthory megbízta őt, hogy Bonfini munkásságát folytatva, írja meg Magyarország történetét. Bruto a munkát Erdélyben kezdi meg, majd a lengyel királyi udvarban folytatja. A mű 1490-től, Mátyás király halálától 1552-ig tárgyalja történelmünk eseményeit. Megjelenésére három és fél évszázaddal később, a Magyar Tudományos Akadémia kiadásában, két kötetben került sor.

Bruto sokrétű tevékenysége közepette korabeli írók műveinek kiadását is elősegítette. Ezek közül 1582-ben, Krakkóban jelent meg Callimachus Fülöp (Callimaco Esperiente) I. Ulászló király történetéről szóló három könyve).<sup>1</sup>

1579-ben, Krakkóban először ő jelenteti meg Dudith András az üstökösök jelentéséről írott értekezését. Dudith András, volt pécsi püspök, majd a lengyel királyi udvarban élő humanista tudós, a pápai egyházzal való szakítás után, humanista-reformatori világnézete révén a reformáció radikális szárnyáig, az unitarizmusig jut el. A klasszikus ókor gondolatosságát újjáélesztve fordul szembe az elavult, babonás gondolkodásmóddal és a tudományos megismerés mellett tesz hitet.

Az 1570-es években gyakran feltűnő üstökösök, valamint sűrű pestisjárványok következtében felütötték fejüket a régi babonák. Dudith racionális alapon állva veszi fel ezek ellen a harcot, és nézeteit az említett munkában fejti ki. Fejtegetéseinek középpontjában az a megállapítás áll, hogy az üstökös mint természeti jelenség nem lehet oka a földi bajoknak, másrészt pedig megjelenésükből előre semmit sem lehet megjósolni.

Különösen merészek az értekezés záró gondolatai, melyeknek materialista, ateista mondanivalója az istentelenség vádját vonta Dudith és társai fejére. Dudith így fogalmaz: „Az üstökösök sem nem jelei, sem nem okai a királyok születésének vagy halálának. Mindezek anyagi szükségszerűségből folynak . . . Az égnek semmi köze a császárokhoz és királyokhoz. Az ég ugyanis egyetemes ok, mely a mozgás és a fény áldásával e világon mindeneket megváltoztat, miközben magukról a dolgokról semmiféle tudomása nincs.”<sup>2</sup>

Az alábbiakban Dudith üstökösökről írt traktátusának megjelentetéséről és ezzel összefüggésben Gian Michele Bruto és Dudith kapcsolatának alakulásáról kívánunk részletesebben beszélni. Bruto, aki Velencéből feltehetően vallási okok miatt — a reformátorok egyházi tanok és intézmények elleni állásfoglalásaihoz csatlakozott — menekülni kényszerült, 1551-ben,

<sup>1</sup> Callimachus Fülöp: *De rebus gestis a Uladislaio Polonorum atque Hungarorum rege libri tres*, 1582. Krakkó.

<sup>2</sup> Régi magyar filozófusok a XV—XVII. században. Szerkesztette Mátrai László. Gondolat 1961. p. 40.



a Garda-tó melletti Maguzzanóban, Reginald Pole kardinális humanistái köréből ismerkedik meg Dudithtal.<sup>3</sup>

Az ő társaságában, a kardinálist kísérve Németországon és Franciaországon keresztül utazott Angliába és tett szert diplomáciai tapasztalatra, valamint számos fontos személyi ismeretségre. Kapcsolatuk a továbbiak során is igen szoros maradt. Dudith a humanista elődök — Bonfini, Brodaries, Jovius, Tubero, Lasky, Forgách — mellett a velencei történetíró legfőbb információs forrása volt a Magyarország történetéről készítendő mű megírásánál.

A maga részéről, Bruto jelentős szerepet játszott „Az üstökösök jelentéséről” címet viselő Dudith-értekezés első publikálásában. A kézirat szerkesztési munkálatain túl, Bruto írt bevezetést a tanulmány elé. A mű Krakkóban, 1579-ben, majd utánnymás után 1580-ban Bázelen is megjelent.<sup>4</sup>

Bruto bevezetőjét Mielecki Miklós podoliai palatinushoz intézte, aki még ebben az évben Krakkó kormányzója lett. Ez a körülmény annyiban érdemel figyelmet, mert az ő intrikái és félreérthető magatartása igen nehéz helyzetbe hozták Duditht 1575-ben, legutóbbi diplomáciai küldetésekor, melyet Miksa osztrák császár megbízásából Lengyelországban teljesített. Dudith művének további sorsáról meg lehet állapítani, hogy az jelentős sikert aratott. Nem egészen száz év leforgása alatt hat kiadást ért meg. A mű külföldi megismertetése és terjesztése érdekében maga Dudith tette meg az első lépéseket. 1579 elején barátját, Thomas Erastust Bázelen arra kéri járjon közbe Pietro Perna könyvkiadónál a mű megjelentetése érdekében.<sup>5</sup> Így az értekezés Erastus és Elias Maior munkájával kiegészítve, meg is jelenik. Tudomásunk van arról, hogy Bruto is igyekezett Dudith értekezését széles körben megismertetni. Egy 1579. július 14-én, Krakkóban keletkezett levél mellékleteként a művet tartalmazó kötet egy példányát Gyulai Pálnak, a lengyelországi erdélyi kancellária titkárának küldi, aki ebben az időben Vilnában tartózkodott.<sup>6</sup>

A mű sikerét Dudith modern, racionális felfogása magyarázza. Megállapításai nagy hatást keltettek és az üstökösök szerepéről folyó nemzetközi vitában nagy visszhangot váltottak ki. Ami az üstökösök magyarázatával kapcsolatos témakört illeti, érdemesnek tűnik megemlíteni, hogy mintegy fél évszázaddal később Pázmány Péter, bár az idejét múlt babonákkal szemben fenntartásai vannak, Dudith állásfoglalásához képest visszalép, amikor azt vallja, hogy az üstököszt mindig bizonyos meteorológiai jelenségek — szárazság, hőség, szokatlan széljárás — kísérik, melyek az emberi szervezetre kedvezőtlenül hatnak, alantas indulatokat váltanak ki, következőképpen háborúhoz vezetnek.<sup>7</sup> Pázmány tehát oksági összefüggést lát egyrészt a klíma, az emberi természet, másrészt a háború között és ennyiben ködös, túlhaladott nézetek hirdetőjévé válik.

Dudith értekezésének megjelenési körülményeivel kapcsolatban igyekeztünk egy jellemző humanista kapcsolat néhány részletét felvázolni. Visszatekintve, úgy véljük, hogy az elmondottakban is, mint cseppben a tenger tükröződik a humanizmus internacionalizmusa, melynek jegyében az eszmék és gondolatok szabad áramlása addig soha nem tapasztalt mértékben valósult meg. Felfigyelhettünk ugyanakkor egy tudománytörténeti szempontból fontos jelenségre is: a humanizmus már nem csupán irodalmi, történetírói területet átfogó szellemi áramlat, hanem hatása kiterjed immár a természettudományos gondolkodás fejlődésére és eredményeinek megismertetésére.

<sup>3</sup> 25 év elteltével Bruto egyik levelében így emlékezik meg erről a találkozásról: „Vidi enim ego te adolescentem ad Benacum, apud Polum Cardinalem, quem ille secessum sibi delegat. J. B. Op. Var. Selecta, Berolini 1698. Epistolae lib. IV. p. 370.

<sup>4</sup> A teljes címzés: Ad Cratonem de cometarum significatione, tractatus ex solitudine mea Paskowiana apud Moravos, pridie Kal. Mart. MDLXXIIX. p. 1—69. Ezt követi Erastus Sententiája és Elias Maior Paradoxona.

Szabó-Hellebrandt: Régi Magyar Könyvtár III. p. 367—368.

<sup>5</sup> A levél Paskowban kelt — Kal. Febr. 1579 — és a „De cometis dissertationes” gyűjteményben, 1580, Bázeln látott napvilágot.

<sup>6</sup> Bruto melegen ajánlja neki Dudith művét, mert tudja, hogy Gyulai, aki a hadi tudományok szakértője, a filozófiában és irodalomban egyaránt járatos.

Gárdonyi Albert: Abafáji Gyulay Pál. Századok, 1906. p. 899.

<sup>7</sup> Régi magyar filozófusok a XV—XVII. században. p. 67.

## Eredeti Ady-vers vagy Ady-paródia?

SZILÁGYI PÉTER

A nagyváradi Színházi Újság 1901. október 21-i számában a következő vers jelent meg Ady Endre nevével:

### *Zsóka*

Vad, mámoros, szerelmes éj volt,  
Szüzesség májusi tora,  
Pázzott a földön minden élet,  
Pázzott az utolsó moha,  
És Zsóka nem szédült soha. . .

Dereka megtört karjaimban,  
Tüzes két ajka vérezett,  
Érezni kellett egész földnek  
Ez ölelő, vad két kezét. . .  
És Zsóka még sem vétkezett. . .

Kinoztuk egymást minden éjjel.  
De a kelő nap hajnalán  
Már engem, mint boldog szendergőt,  
Ölelt át egy szép barna lány,  
És Zsóka ébren volt talán.

Kis szobalány volt. . . Míg öleltem.  
Zsókanak voltam férje én,  
Az ő nevét sóhajtám egyre,  
A vágyat ő oltá belém. . .  
S ő ágyán hánykódott szegény. . .

A versről a kritikai kiadás jegyzeteiben a következőket olvashatjuk: „... a Szigligeti társaság 1901. március 24-i matinéján Biró Lajos Ady néhány költeményét olvasta fel, amelyek között — mint a NN 1901. március 27-i tudósítása írja — »különösen nagyon tetszett a Férjhez megy a Zsóka című kedves költemény« (vö. még: Hegedüs Nándor i. m. 129). — S talán ezzel az eseménnyel függ össze a SzÜ (Színházi Újság, Nagyvárad, Sz. P.) 1901. október 21-i számában (I. évf. 24. sz.) megjelent Ady-paródia is. Közel két hónappal a Zsóka búcsúzója SzÜ-beli újraközlése előtt publikálták Ady Endre neve alatt ezt a verset. A vers a SzÜ említett számának 1. oldalán az Esti líra rovatban jelent meg Überbrettl-dalok II. főcímmel egy Wedekind és Arno Holz verssel együtt Ady Endre nevével. Talán a két vers -ó jelű fordítójának (Biró Lajos?) paródiája lehetett: mindenesetre Ady Zsóka-témájának tréfás-goromba kiforgatása.” Eddig a kritikai kiadás, amelyben fel sem merül annak a lehetősége, hogy az Ady Endre neve alatt megjelent verset — Ady írta.

Ez a vers nem a *Zsóka búcsúzója* paródiája, tréfás-goromba kiforgatása. Nem, itt két egészen különböző, eltérő hangvételű versről van szó.

A *Zsóka búcsúzója* a századforduló tipikus átlagverse. Nem véletlen, hogy a Nagyváradi Napló is „kedves költemény”-ként említi. Tipikus, előregyártott elemekből készült verse a kornak. Az Ady-irodalom csak életrajzi szinten foglalkozik vele, Király István monográfiája meg sem említi. Jelentéktelenségének bizonyítására elég néhány sorát kiemelnünk:

Még kurta szoknyás lány volt egy pár éve  
És nemsokára a más felesége. . .

Az 1896-os (!) Mutamur is felvillantja ezt a képet: Hosszú ruhát Öltött azóta már kegyed,  
Nem kurta szoknyás kis gyerek. A jelzős kifejezés Farkas Imrénél is fellelhető: Zsófi kisasszony a színpadra vágyott, Midőn a kurta szoknyából kinőtt (Zsófi kisasszony). Megtalálhatjuk a két sor hangulattartalmát az annak idején olyan népszerű szononban is: Tavaly óta nagy kisasszony lettem, Oszályvizsgát, érettségít tettem. A szakasz gondolatsorát méltón zárja le az álom-ideálom rím. — Továbbá:

Megejt varázssal édes, ifjú emlék,  
Mintha most ismét az a régi lennék

Ez a motívum a műdalok, a magyar nóták kedvelt szóvirága. (Fülembe csendül egy nótavég, Ott szunnyadoz már a szívemben rég, A dajkanóták emléke kél. . .). — Majd:

Maga férjhez megy, édes kicsi Zsóka,  
Mást fog ölelni, másé lesz a csókja. . .  
Oh legyen boldog majd avval a mással,

Ez a felhígult szentimentalizmus még a harmincas évek sanzonjaiban is fel-felbukkan (Az esküvődön én is ott leszek; Te szőke gyerek stb.)

Ami a vers ritmusát illeti, rangos költői termékeinkben alig-alig találunk példát a páros rímű hatodfeles jambusra. A hatodfeles jambus általában ötös jambussal társul, egymást váltogatva, keresztrímekkel, vagy félrímekkel kapcsolva össze, amint azt már Kazinczy is javasolta. A *Még egyszer* kötetben is csak egy ilyen formájú vers van, *A kenyér*. Később Ady már a tizenegyeseket sem szívesen alkalmazza. Ha igen, mint például a *Midász király sarjában*, akkor annak gyors, 5—6 osztású formáját. Igaz, a *Zsóka búcsúzója* is 5—6 osztású, de a hatosok, alig néhány természetszerű kivétellel, 4—2 osztásúak, az ötösöknek pedig csak fele tagolódik 3—2-re, a ritmus tehát nem gyors alapú, mint az érett Adynál csaknem mindig, hanem — Horváth János szavával élve — szokványos. Verselése nem simán folyó, de a századfordulón ez már megszokott volt. A kilenc sorzáró spondeusra, a trocheusok magas százalékára (21,4%) már senki sem figyelt fel akkor. De a trocheusoknak nincs meg az a szándékoltan döccentő funkciójuk, mint később.

Ez a jambikusság nem zökkentett, hanem csak akadozó.

Egészen más költői világ tárul elénk a Zsókából. Igaz, a debreceni Adyból már visszavonhatatlanul nagyváradi Ady lett, és ez a vers is — bárki is lett légyen a szerző — ott íródott a Körös-parti Párizsban. És akárki írta is és akármilyen éllel, az egyes részletek, motívumok, sőt a motívumok többsége az érett Adyra emlékeztet. Ennek a versnek a Zsókája nem az előző költemény makulátlan úrilányát idézi föl, hanem a Halálvirág: a Csók úri szűzét:

Vágyad több, mint az utcalányé,  
Éji óráid vétkesebbek.  
Ajkidon a nedves hazugság  
S ringó járásodban nagy bűnök  
Lebegnek.

Az első strófának minden lényeges szava kiemelt szerepet kap az *Új versek* vagy a *Vér és Arany* egy vagy több versében. A példákat tucatszám lehetne idézni. De a hangulati egész még messzebb mutat, az első négy sor mintha a *Májusi zápor után* egyik rész-változata lenne. A második szakaszé:

Szinte sercent, hogy nőtt a fű,  
Zengett a fény, tüzelt a Nap.  
Szökkent a lomb, virult a föld,  
Táncolt a Föld, táncolt az Ég  
S csókolt minden az Ég alatt  
S csókolt minden az Ég alatt

A második szakasz második sora — Tüzes két ajka vérezett — megintcsak Ady-sorokat evokál: Véres hús-kapcsok óvnak | Vad szirttetőn állunk | vagy: Ellöksz magadtól: ajkam csupa vér, Ajkad csupa vér. Ma sem lesz nászunk. (*Félig csókolt csók*) Ady-inverziókat idéz föl a hátravetett számjelző is: tüzes két ajka: ölelő, vad két kéz.

A harmadik szakasz első két sora, igaz, leválasztva a továbbiakról, jó néhány Ady-versre emlékeztet:

Kínoztuk egymást minden éjjel,  
De a kelő nap hajnalán

Adynál:

Csokoljuk egymást biztatón, vadul,  
Nappalba sír be minden csókos estünk,  
Hiába minden, csók ha csókra hull,  
Hideg a testünk.

A második sor *Az ős Kajánt* is elének villantja: A rímek ősi hajnalán. A kín szó a Léda-versek egyik jellegzetes motívuma. Visszatér Adynál a mással való hálás is (*Csukott szemű csókok*).

Ugyanilyen súllyal veti föl az Adyhoz kapcsolódás kérdését a választott versforma is. A páros rímű hatodfeles jambusok helyett itt már jellegzetesen adys a ritmusképlet. Tipikus példája a „páratlan” elvének (Lásd: Király: *Ady Endre*, I. 298.): kilencese és nyolcasok váltakoznak az ötsoros, mindössze három rímmel egybefogott strófákban. A két kilences szabadon lebeg, a nyolcasokat rím köti össze: x a x a a . És nem is akármilyen rím: Mind a négy kiemelt, rímhívó szó kulcsfontosságúvá válik majd Adynál: tora, vérezett, hajnalán, én. Az egyes sorok építése is jellegzetesen adys: nem szokványos, hanem zaklatottan gyors típusú. Az *Új versekben* és a *Vér és aranyban* már sorozatosan szerepel ez a ritmusképlet, többek között olyan kulcsfontosságú versekben, mint *Harc a Nagyúrral* vagy *Az ős Kaján*.

Ebből a távolról sem teljes párhuzamsorból is világosan kitűnik, hogy a *Zsóka* az *Új versek*, a *Vér és arany* irányába mutat előre. A *Zsóka* búcsúzójával viszont még csak érintkezési pontjai sincsenek.

A *Zsókát* két fordítás keretezi, egy Wedekind- és egy Holz-versnek a magyarázata, amelynek átvittetője az -ó jelzést használja neve helyett. Szokás volt ez akkor. A lap következő számában, október 22-én, -ó-nak újabb fordítását közli a lap. Nem is akármilyen: Detlev von Liliencron-tól. A három fordítást nyilván egyszerre adta le a lapnak a fordító, és a középsőt, a Liliencron-verset, áttették a következő — másnapi — számba, helyére pedig a *Zsókát* illesztették.

Íme a három „műfordítás” szövege:

### *A lány dala*

Írta: Frank Wedekind

Tizenhat éves el se múltam,  
Anyám még nem gondolt velem,  
Midőn egy este megtanultam,  
Hogy nincs szebb, mint a szerelem.

Egy szép legény kért, hogy mutassam  
Az utat a malom felé;  
S szorítani kezdett lassan, lassan,  
A míg elszédültem belé.

Azóta forró, bűnös ágyon  
Parázna testem nem henyél,  
Ha férfit látok, csókra vágyom. . .  
Az ember végre egyszer él!

### *A Nap-utczában*

Írta: Arno Holz

A Nap-utczában  
Egymagában  
Ül a Rézi,  
A szobában,  
Becsukta az ablakát.  
A tükörben nézi, nézi,  
Megcsodálja önmagát.  
Mosolyogva tekint széjjel:  
Hej ma éjjel! Hej ma éjjel!

Nap-utczában  
Egymagában  
Ül egy legény  
A szobában  
Könyvek között és tanul.  
Papnak készül, pap lesz szegény,  
Bibliát búj szótlanul.  
Lopva néz csak olykor széjjel:  
Hej ma éjjel! Hej ma éjjel!

Írta: Detlev von Liliencron

János imádta Margitot,  
Csupán egy csókot áhított  
S írt hozzá versre verset.  
Margitka szép és fiatal  
Mit néki rím, mit néki dal,  
— Bár volna kissé nyersebb! . . .  
Margitka a kapuba vár,  
És felsóhajt: — Be kár, be kár,  
A csók édesebb, mint a dal . . .  
S János fenn verseket szaval!

Margitka a kapuba' vár,  
A hány legény csak arra jár,  
Mind vágyakozva nézi!  
S magába várakozva kint  
Margitka mindre feltekint,  
És mind, mind megigézi! . . .  
Szóltam hozzá: — Itt fenn lakom,  
Virág díszíti ablakom. . .  
— Nem! szólt, s fehér lett, mint a fal,  
János fenn verseket szaval!

De másnap este ugyanott,  
Meghallgatott, meghallgatott,  
Meghallgatott a lelkem!  
Mikor felvittem, remegett,  
S elbújt egy spanyolfal megett,  
Megfogtam, megöleltem.  
Kiáltott: — Ne szorítson! Fáj! . . .  
— Csitt édesem, ne kiabálj,  
Halkan legyünk, vékony a fal,  
S János benn verseket szaval!

Az eredeti versek viszont így hangzanak:

*Ilse (Frank Wedekind)*

Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren,  
Ein reines unschuldvolles Kind,  
Als ich zum erstenmal erfahren  
Wie süß der Liebe Freuden sind.

Er nahm mich um den Leib und lachte  
Und flüsterte: O welch ein Glück!  
Und dabei bog er sachte, sachte  
Den Kopf mir auf das Pfühl zurück.

Seit jenem Tag lieb' ich sie Alle,  
Des Lebens schönster Lenz ist mein;  
Und wenn ich Keinem mehr gefalle,  
Dann will ich gern begraben sein.

*In der Sonnengasse. . . (Arno Holz)*

In der Sonnengasse zu Sankt Goar,  
da kämmt sich die Resi ihr schwarzes Haar.  
Sie lacht in den Spiegel verstohlenen Blicks,  
silbern über ihrem Bett hängt ein Kruzifix;  
ihr Pantöffelchen klappert, ihr Schnürleib kracht:  
Heute Nacht! Heute Nacht!!

In der Sonnengasse zu Sankt Goar,  
da wohnt ihr schrägüber ein junger Scholar.  
Der pflöpft sich in den Schädel lauter dummes Zeug  
Schwarz auf seinem Pult liegt der Pentateuch.  
Da streift ihn die Sonne, und sein Leder kracht:  
Heute Nacht!! Heute Nacht!!

*Hans der Schwärmer (Detlev von Liliencron)*

Hans Töffel liebt Schön Doris sehr,  
Schön Doris Hans Töffel vielleicht noch mehr.  
Doch seine Liebe, ich weiss nicht wie,  
Ist zu scheu, zu schüchtern, zu viel Elegie.  
Im Kreise liest er Gedichte vor,  
Schön Doris steht unten am Gartentor;  
Ach, käm er doch frisch zu mir hergesprungen,  
Wie wollt ich ihn herzen, den lieben Jungen.  
Hans Töffel liest oben Gedichte.

Am andern Abend, der blöde Tor,  
Hans Töffel trägt wieder Gedichte vor,  
Was Schön Doris wirklich sehr verdriesst,  
Da er immer weiter und weiter liest.  
Sie schleicht sich hinaus, er gewahrt es nicht;  
Just sagt er von Heine ein herrlich Gedicht.  
Schön Doris steht unten in Rosendüften  
Und hätte so gern seinen Arm um die Hüften.  
Hans Töffel liest oben Gedichte.

Am andern Abend ist grosses Fest,  
Viel Menschen sind eng aneinander gepresst.  
Heut muss ers doch endlich sehn, der Poet,  
Wenn Schön Doris sacht aus der Türe geht.  
Der Junker Hans Jürgen, der merkt es gleich;  
Die Linden duften, die Nacht ist so weich.  
Und unten im stillen, dunkeln Garten  
Braucht heute Schön Doris nicht lange zu warten.  
Hans Töffel liest oben Gedichte.

A három fordítás közül a Liliencron-átköltés emelkedik ki igénytelenségével, hanyaveti lelkiismeretlenségével. Az eredeti versből csak a főmotívum maradt meg. A magyar szöveg egy rossz kabaréjelenetre emlékeztet, nem egy kitűnő költő versére. A fordító még a címet és a beszélő neveket sem vette tudomásul, nem is szólva a nyelvi anyagról, vagy a ritmusról. A Holz-fordítás többet őrzött meg az eredetiből, de ez sem műfordítás, a német szöveg erőteljesebb hangvételel meg sem kíséri visszaadni, torzképpé aprózza, silányítja azt. A legsikerültebb kétségtelenül a Wedekind-vers magyarítása. Az első szakaszban csak a második sort változtatta meg „-ó”. Annál feltűnőbb az eltérés a második strófában. A fordító feltehetően romlott szöveggel dolgozott, talán kézírásos másolatból, amelyen a Pfühle-ből Mühle lett. Nem hiába panaszkodott Karinthy azokra a fene gót betűkre, a korban gyakori volt az ilyen tévedés, akár sajtóhiba, akár kézi elírás formájában. Ettől a giksztől eltekintve — amelyben a fordító feltehetően ártatlan volt — a magyar szöveg itt is igyekszik követni a németet. Nem is sikertelenül. De már a harmadik szakasz első két sora is elkanyarodik az eredeti szövegtől:

Azóta forró, bűnös ágyon  
Parázna testem nem henyél

Seit jenem Tag lieb' ich sie Alle,  
Des Lebens schönster Lenz ist mein;

Pedig a két német sor nem állíthatta nehézségek elé a fordítót. Csaknem szó szerint fordította Kosztolányi is: Azóta mindnyájuké testem, Enyém a legszebb kikelet. -ó fordításában az a két sor, az első két szakasztól eltérően, felületes olvasásra valóban adysan hangzik. Talán innen adódik a kritikai kiadásnak az a feltételezése, hogy -ó írta volna a *Zsókát* is.

A tüzetesebb vizsgálat során azonban kiderül, hogy ez a két sor nem rokonítható Ady-hangvételekkel. Az *ágy* sohasem kap Adynál ilyen típusú jelzőket, és egészen más tartalma van a bűn fogalmának Ady lírájában, amelyben tudvalevően mindig vallásos háttérbe, keretbe épül bele. Hasonló a helyzet a *parázna* szóval is. -ó vidám, hivalkodó, exhibicionista hangulati ízt ad ennek, Ady viszont az ótestamentum szellemében használja. Például az *Utálnak, de csodálnak* első strófájában:

Mert voltam búsult, csüggeteg, árva:  
Igy adtam magam paráznaságra,  
Igy adtam magam paráznaságra,  
Bűnre, világra.

Teljességgel valószínűtlen az is, hogy Bíró Lajos rejtőzne az -ó álnév mögött, nemhogy még a *Zsókát* is ő írta volna. Igazolásul álljon itt Bíró Lajosnak egy Überbrettl-jellegű verse, amely a nagyváradi Szabadság 1901. március 19-i számában jelent meg.

### *Dal Lizethez*

Lizett, Lizett, úgy rohan itt az élet  
Lizett, Lizett ránk annyi bánat vár  
Csókolj Lizett, ég csókraszomjas ajkam —  
Csók nélkül töltött minden percért kár!

... Ha nemsokára meghalok Lizettem,  
Ha csókraszomjas ajkam jéghideg,  
Ha mozdulatlan, megdermedten fekszem,  
S nem érez bennem egyetlen ideg,

Ha majd siratnak rokonok, barátok,  
És látsz szemükben egy-két csepp vizet  
A síromnál ha búsul majd mindenki  
Te meg ne sirass engemet Lizett!

Te meg ne sirass engemet Lizettem!  
Nézd: zöld az erdő, dalol a madár,  
Csókolj Lizett, hisz úgy rohan az élet,  
Csók nélkül töltött minden perce kár!

Csókolj Lizett... én nem bánom akárkit  
Ha engem egyszer elfedett a sír;  
Míg csók, szerelem, dal van a világon —  
Bolond az a ki halott után sir!

Mint ebből a versből is kiviláglik, Bíró nem volt lírai alkat, nem képekben gondolkodik, hanem gondolatokat szed mértékre. Azt is dadogósan, bizonytalanul. Elég itt a záró sorra utalnunk, amelyben két ritmustalan trocheus fejezi be a sort, a strófát, sőt az egész verset: Bolond az a ki halott után sir. Ha egybevetjük ezt a verset a vele egyidőben készült három fordítás-átköltés fölüyes verselési biztonságával és technikájával, azonnal szembeötlik az alapvető különbség, amely kizárja az azonosítás lehetőségét, amit filológiai adalékok is cáfolnak. Bíró Lajos nem használta az -ó álnévet. Feltételezni sem lehet, hogy az ő korában (még huszonegy éves sem volt ekkor) olyan álnévet használt volna, amely mögött senki sem sejtette volna őt. Még kevésbé használhatta az -ó álnévet. Gulyás álnév-lexikona két íróat is említ, akik -ó jelzettel publikáltak ez idő tájt a nagyváradi illetve Nagyvárad-környéki lapokban: K. Simó Ferencet, akinek 1898-ban önálló verseskötete jelent meg Zilahon *Őszirózsák* címen, valamint Kortsmáros Lászlót, akit viszont még a Harsányi—Gulyás sem említ. K. Simó jellegzetesen konzervatív századvégi költő, bár mint legtöbbjüknek, neki is van néhány modernebb sora. Prózái kötetei is a népi-nemzeti iskola meggyőződéses követőjére vallanak. Semmiképpen sem fordíthatott Überbrettl-dalokat. Bíró Lajosnak, az irodalmi és újságírói elhivatottságot érző nagyváradi fiatalembernek ismernie kellett ezt a jelzetet, és nem használhatta azt harmadikként.

A műfordító személye tehát egyelőre irodalomtörténeti rejtély marad. Számunkra azonban elsősorban az volt a fontos, hogy megvilágítsuk a fordítások és a *Zsóka* című vers viszonyát.

A *Zsóka* szerzőjének valószínűsítése előtt, foglaljuk össze az eddigiekből levonható következtetéseket:

1. Az „-ó” jelzéssel közzétett három vers műfaji és hangulati ciklust alkot; szerelmi témájú, könnyed helyzetdalogok — pontosan megfelelnek az „Überbrettli-dalog” címnek. A fordítások művészileg jelentéktelenek, de verselési technikájuk kitűnő.

2. A *Zsóka* szintén műfaji és hangulati szempontból illett a ciklusba és annak címéhez. Ezzel kapcsolatban emlékeztetnünk kell arra, hogy a lap október 18-i számában közölte Ady *A breutli* című kis versét. Ez is támogatja azt a föltevést, hogy Ady állíthatta össze a három verset, hatásos szerkesztői gesztussal illesztve középre a maga eredeti versét — illetve, fogalmazunk egyenlőre óvatosabban: az Ady Endre nevével jelzett költeményt.

3. A *Zsóka* érzelmi-hangulati erővonalai — tehát a kényszerűségből visszafojtott, érzelmileg sivár kiutat kereső sexualitás, amelyben nem a sóvárgott nő, hanem a német versekben szereplő lánytípus hozza meg a kielégülést — párhuzamosak Ady akkoriban írt novelláinak férfi-gyöttrődéseivel (*A gascogne-i*, *Faunok*).

4. Feltűnő a vers esztétikai minősége: nehéz elgondolni, hogy a német dalokat elég alacsony művészi szinten átültető „-ó” képes lett volna ennek megírására. (A kritikai kiadás — igaz, kérdőjellel ellátva — helyet ad annak a feltételezésnek, hogy az „-ó” álnév mögött Bíró Lajos rejtőzik.) Ezek a fordítások azonban meg sem közelítik a *Zsóka* színvonalát, márpedig közepes tehetségű költő (akár Bíró, akár más!) paródiaként nem alkothat jelentőset. A fordítások színvonalával kapcsolatban pedig Szabó Lőrinc vallomása véleményére kell hivatkoznunk: „... nem fordíthat verset senki a maga eredeti költői rangján felül.”

5. Aligha fogható fel a vers Ady márciusban felolvasott, korábban, majd később is publikált *Búcsú Zsókatól* című „kedves” költeménye „tréfás-goromba kiforgatásának”: nemcsak tartalmilag-érzelmileg, de versépítési módszerében is oly mértékben eltér egymástól a két vers, hogy a címtől eltekintve nem találunk bennük összemérhető elemeket.

6. Még valószínűtlenebb, hogy Ady és Friedmann Erzsike kapcsolatát próbálta és merte volna bárki — kiváltképp Bíró Lajos vagy a költő bármelyik más barátja — neveltség és társadalmi botrány tárgyává tenni, mert ilyen sértést a tekintélyes Friedmann család, mindenekelőtt pedig Zsóka férje, Dózsa Miksa m. kir. államasági mérnök (az esküvő 1900. február 15-én volt, Zilahon) súlyosan megtorolta volna (tiltakozás, sajtóper, párbaj stb.).

Ugyanekkor nincs adat arra, hogy más néven történő republikálás, amely ez esetben társadalmi inszinuációnak minősült volna, bárhol is előfordult volna a korabeli magyar sajtóban; ha éppen ez a vers jelentette volna a kivételt, a büszke, sőt gőgös Ady részéről is feltétlenül következményekkel járt volna. Nyilvánvalóan költői és társadalmi kötelességének tartotta volna a reagálást (írásos tiltakozás, megváltás a laptól, baráti kötelékek megszakítása stb.), ennek pedig semmi nyoma sincs.

Elképzelhetetlen a valóságos Zsóka-élmény parodizálása, a polgári úrilány nevének „bemecskolása” éppen abban a lapban, amelynek Ady egyik szellemi vezére, s amely előbb is, később is közölte a költő zsáneresen finom hangú, gyöngéd Zsóka-rajongását.

A társadalmi, sajtóérkölcsei, gyakorlati és — nem utolsósorban — esztétikai szempontok egymást erősítve szólnak az ellen, hogy akár a valóságos Zsóka-élmény, akár az abban fogant Ady-költemény „tréfás-goromba kiforgatásának” minősítsük a *Zsóka* című verset. Bármilyen tekintélyes negatívum — a négyévtizedes Ady-filológia hallgatása a költeményről — indokolja is a szerkesztői szkepszist, igyekeztünk megvilágítani a paródia valószínűtlenségét.

Abszolút bizonyossággal azonban a magunk álláspontját sem merjük megfogalmazni. Annak ellenére, hogy a „kiforgatás” hipotézisének kritikája, továbbá, hogy az elemzés immánens szempontjai a hitelesítést (Ady szerzőségét) indokolják, újabb problémákkal kell szembenéznünk:

a) Képtelenség, hogy Ady ugyanarról a lányról vagy asszonyról írta és publikálta volna a szóban forgó „Überbrettli-dalt”, a szexuális eltorzulás és vérmes vágy vallomását, akit — legyen szabad megismételnünk — korábban is, később is szüzies tiszteletadással örökölt meg.

b) A lap olvasóinak tudniok kellett, hogy ez a vers egy másik Zsókaról szól, mert Friedmann Erzsike félszűz vagy szűzringyó ábrázolása akkor is botrányt kavart volna, ha a szerző személyét illetőleg kétségek merültek volna fel. De vajon miért gondolt volna arra bárki is, hogy az Ady neve alatt megjelent verset más írta volna?

Ki lehetett a *Zsóka* címszereplője? Ha valóságos leány vagy asszony, akkor okvetlenül olyan nő, aki egyrészt társadalmilag védtelen volt a nyilvános megszégyenítéssel szemben, másrészt közismert volt Ady baráti körében és a lap olvasói előtt. Ilyen nőt azonban nem talál-



lunk az Ady-irodalomban. Gondolhatnánk — típusként — egy színésznőre, de a nagyváradi színtársulatban sem Erzsébet, sem Zsófia nevű színésznő nem működött ebben az időben.

Kézenfekvőbbnek látszik az a feltevés, hogy a Zsóka ugyanolyan jellegű helyzetdel, mint az „ó” fordította Wedekind-, Holz-, Liliencron-versek: a címül választott becenév tömeges és épp ezért jellegtelen, konkrét azonosítást nem kívánó leánynév volt. Erre vonatkozólag nyomatékoks érvnek tetszik a vers sajátja: egyetlen szanzen esetében sem kell valószínűsítést gondolnunk ihletőnek, hiszen a szanzenban eleve lírai fikciót rögzít és bont ki rövid mesévé a költő. A kor lírája egyébként is hemzseg még a fiktív női nevektől. Babits Katója vagy Heltai Bertája mögött ugyanolyan kevésbé áll egy valószínűsítő nő, mint a világírában százával található Corinnák, Phyllisek, Chloék stb. mögött.

A vers — amelyet érveink és hipotéziseink alapján immár csaknem teljes bizonyossággal merünk Ady-versnek mondani — csak részben párhuzamos a három német szanzenal: fikciójával és költői eszközeivel az érett Ady-versek és átköltések (Sappho, Verlaine) sajátos világú és esztétikumú előfutára, azé a líráé, amely csak egy rövid és játékos pillanatra hasonult a századforduló szanzenköltészetéhez, de már a hasonulás pillanatában is meghaladta azt.

A rendkívül alapos és akribia-igénnyel készült kritikai kiadás érdemei közé tartozik, hogy a kötetben mindeddig publikálatlan és mellőzött verset közli az apparátusban és felveti a szerzőség problémáját. Hadd kockáztassuk meg ugyanakkor a publikálatlansággal kapcsolatban azon sejtésünk kimondását, hogy a korábbi Ady-filológia hallgatását a vers elfeledettsége, illetve nem-ismerete magyarázza. Elképzelni is nehéz lenne, hogy egy biográfiai és művészi szempontból egyszerre jelentős és problematikus vers eredeti vagy apokrif voltát ne vizsgálták volna Ady nagyváradi éveinek biográfusai, ha nem került volna el a figyelmüket a két német fordítás közé illesztett vers.

Magunk is utaltunk azokra a bizonyítási hézagokra, amelyek nehezítik a kétségtelen hitelesítést; a kiforgatás-hipotézist cáfolni látszó — az adalékok számában és súlyában talán nyomósabb — egyéb érvek azonban valószínűsítik Ady szerzőségét.

És ha igen, akkor ez újabb és nagyon lényeges adalékkal segít bizonyítani, hogy az *Új versek* nem isteni szikraként pattant ki a költő agyából, hanem hosszú évek tudatos és következetes alkotó munkájának eredményeként, és hogy 1903 augusztusában, amikor Ady megismerte Lédát, már együtt voltak a szerelem kiváltotta versek főmotívumai, nem mellékesen azok a később mind pregnánsabbá váló ritmikai sajátosságok, amelyekre a bevezetésben utaltunk.

Ennek részletező bizonyítása — természetesen az eddigi kutatásoknak felhasználásával — további tanulmány vagy tanulmányok feladata lesz; jelen cikkünkben csupán azt ívántuk megmutatni, hogy az Ady Endre nevével jelzett *Zsókat* valóban Ady Endre írta.

## Babits Janus Pannoniusról

GÁL ISTVÁN

A nagy Nyugat-nemzedék szemlélete a régi magyar irodalomról a XIX. század elveit követte, szem előtt a magyaryelvűség kritériumát tartotta, a latin nyelvű magyar irodalmat kirekesztette tudatából.<sup>1</sup> Babits, aki hivatása szerint magyar–latin szakos tanár volt, csak lassanként fődőzte föl és értékelte a magyar humanizmus legnagyobb költőjének, Janus Pannoniusnak a jelentőségét.

Kisdiák korában Robur álnéven „A Hunyadi-ház” címmel regényt kezdett írni. Ebből hagyatékában négy irkálapra való megmaradt. A történet a rigómezei csata után játszódik, szereplői Brankovics, Giskra, Garay, Czillei és Újlaki. A századvégi magyar középiskolában a Hunyadiak a magyar irodalom és történelem oktatásában központi helyet foglaltak el. A pécsi kisdiák nemcsak a kötelező olvasmányok között találkozott Hunyadi Jánossal és Mátyás királlyal, hanem a havi írásbeli dolgozatok között is meg kellett oldania a róluk szóló feladatokat. A tankönyvek Heltai Gáspár, Szalay László és Salamon Ferenc róluk szóló szövegeit vagy azok kivonatát közölték a diákokkal. Az 1894–95-ös tanévben két olvasmánya is volt a két Hunyadirol: az egyik: *Hunyadi halála*, a másik: *Mátyás a szántón*.

Egyetemi hallgató korában jelent meg a Mátyás-Emlékkönyv, iniciáléját az általa annyira kedvelt Walter Crane rajzolta. Fogarasi tanár korában az V. osztálynak adott egyik

<sup>1</sup> Híres tanulmányában (*Ismeretlen Corvin-kódex margójára*) minden Mátyás-dicsőítése ellenére sem említi Janus Pannonius Ady. *Költészet és forradalom*. Összeáll.: Varga József, Bp. 1969. 92–102.

írásbeli dolgozata: „Hunyadi János jellemzése a történelmi olvasmányok alapján”. Újpesti iskolájában is adott róla írásbeli dolgozatot: „Hunyadi János diadala és halála, Heltai és Szalay szerint”. Itt kötelező olvasmány volt nála a nándorfehérvári győzelem, azzal az észrevétellel, hogy „összehasonlítandó a nándorfehérvári győzelem a Heltai-féle kritikai és Salamon-féle oknyomozó elbeszélése”.<sup>2</sup> Érdekes egyébként, hogy az újpesti gimnázium önképzőköre Mátyás király nevét viselte.

Babits a magyar irodalomról szóló összefoglalásaiban a magyar renaissance-ot értékelve elismerte a magyar renaissance-kultúra magasrendűségét, de ennek ellenére is az első nagy magyar költőnek Balassi Bálintot tartja.

„Minden nemzet mint irodalomalkotó erő kétféle hatással lehet a többire. Vagy egyenesen hat, vagy már a kész irodalmon át. . . Az első eset, mikor egy faj a világirodalom számára szül, vagy egy ország a világirodalom számára nevel — színeivel, hangulataival táplálva — egy író, aki nem lesz az illető fajnak vagy országnak írója, de az illető faj erőit, az illető ország színeit viszi bele a világirodalomba. Így szült erőiben nem szegény fajunk egy Temesvári Pelbártot, egy Janus Pannoniust a nemzetközi irodalom számára. . . ”<sup>3</sup> „Az európai magyar kultúra gyümölcsei csak akkor hajthattak ki, mikor maga a nyugati lélek is visszatér a természet csillogó és édes forrásaihoz, azaz a renaissance idejében. . . A renaissance-kori magyar fejedelmek művészekből és humanistákból nyüzsgő udvarának efemer ragyogását. . . oly hamar kioltotta a török hódítás. De semmiféle vihar sem olthatta ki a lángot, mely végre megfogott a magyar lélekben, s a magyar renaissance igazi reprezentatív man-je, egyúttal a legrégebb nagy magyar költő, már a sötét harcok idején élt s a barbárság elleni küzdelemben esett el.”<sup>4</sup>

Pécs város kezdeményezése, hogy nagy költője tiszteletére irodalmi társaságot szervez, Babitsot a nagy humanista szerepének újrakoncolására ösztönözte. Előzőleg értesítették, hogy az 1931. június 10-én a Pécsi Nemzeti Kaszinó dísztermében tartandó alakuló közgyűlésen tiszteleti taggá szeretnék választani; rajta kívül Bárd Miklóst, Surányi Miklóst, Thienemann Tivadart és Tolnai Vilmost választották még tiszteletbeli taggá. Babits személyesen megjelent és a közgyűlésen verseket olvasott föl. (Rajta kívül a szervező Fischer Béla, Klebelsberg Kunó, Kocsis László, Tolnai Vilmos és Surányi Miklós szerepelt.) Az ünnepi beszédet Tolnai Vilmos tartotta Janus Pannoniusról. Babits a Kisfaludy-Társaság nevében köszöntötte az új alakulatot. Ebben a Nyugat nagyjai közül egyedülállóan pozitív módon értékelte Janus Pannoniust:

„A Kisfaludy-Társaság nevében üdvözlöm a Janus Pannoniusról elnevezett pécsi irodalmi társaságot. A nagy humanista ugyanazt a harcot harcolta, amit mi harcolunk mind akik a Szellem nevében gyűltünk és tartunk össze ebben a tépett és ostromolt országban vad korban, ebben a nyers és legkevésbé sem szellemi öröknek kezdettől fogva annyira kiszolgáltatott országban. Nem tudni nevet, mely jobban kifejezné az övénel azt amire ma is szükségünk van: hív és büszke megállásra a régi szent európai kultúra kincses szigetén, minden vad és nyers és új erők között és ellenükre: mert ez a renaissance. Üdvözlét az alakuló társaságnak, mely új tűzhelyet épít számküszöten bolyongó árva fia számára, akiről Vörösmarty dalolt.”<sup>5</sup>

Végző nézetéhez hozzájárult Türeczi-Trostler József kritikája Huszti József Janus Pannonius monográfiájáról: „Janus Pannonius költészetének alig van magyar determináló eleme, s így több köze van az egykorú Európa szellemi életéhez, mint a magyar irodalomhoz.”<sup>6</sup> Az európai irodalom történetében ezt írja Babits Janus Pannoniusról:

„Janus Pannonius . . . világhírű költő . . . Temesvári Pelbárt a ferences prédikátor mellett az első magyar világhír az irodalomban. Büszkélkedjünk vele? Alakja ma is jelentős számunkra, a nyugati kultúra tragikus szerelmét képviselve, mely azóta is ég legjobbjainkban. De versei már nem jelentősek. Ez a puffogó elokvencia a panegiriszek latinságával, ez a szellemekedő pornográfia martialis disztikhonokban: tökéletes példája annak a fajta műveltségnek és fölvilágosodásnak, amit az »újjászületés« a költészettel szemben jelentett.”

<sup>2</sup> Éder Zoltán: *Babits a katedrán*. Bp. 1962. 66, 130.

<sup>3</sup> Babits: *Magyar irodalom*. Irodalmi problémák, II. kiadás, Bp. 1924. 89.

<sup>4</sup> *Antológia*. (Gragger Róbert művének bírálata.) Élet és Irodalom, Bp. 1929. 95.

<sup>5</sup> OSZK Kézirattár, Babits hagyaték Fond III/1939.

<sup>6</sup> Nyugat, 1932. I. 338.

# MŰFORDÍTÁSELMÉLET

## A versfordításról

HAP BÉLA

Somlyó György a versfordításnak olyan fontos problémáit veti föl vagy tudatosítja *Két szó között* c. tanulmányában, hogy minden bizonnyal szerepelni fog a jövőendő irodalomtörténetekben, mint a magyar műfordítás fejlődésének egyik fontos tényezője. E hozzászólás csupán sarkítottabban kíván rekapitulálni néhányat a Somlyó felvetette kérdések közül, és megkísérel levonni néhány tanulságot.

1. Mivégre való a versfordítás: a szép magyar versek számát kell szaporítani vele vagy információt nyújtani idegen nyelven született költeményekről?

A másik alternatívát így állítja föl Somlyó: az eredeti versforma és a közvetlenül megjelenő (prózában is elmondható) ún. tartalom hú követése *vagy* sokkal fontosabb, de rejtőző, alig tudatosuló struktúráknak, elemeknek (melyekre részben a modern irodalomtudományi iskolák kutatásai hívják föl a figyelmünket) az olvasóhoz való közvetítése?

Somlyó rámutatott — nem arra, hogy a királyon nincsen ruha, hanem hogy szép öltözeke hiányos: a magyar műfordítás a fenti alternatíváknak jobbára csak a bal oldalát valószínűsíti meg.

\*

Úgy tűnik, mintha a két oldal elkerülhetetlenül kizárná egymást; mintha éppen azt volna lehetetlen átmenteni az eredetiből, ami szép benne, s másfajta szépséggel kellene helyettesíteni: olyannal, amely a magyar költészet szépségeszményének való megfelelést jelenti. Ez a szépségeszmény végtelenül bonyolult, nem is egyértelmű, nehezen meghatározható, de elég jól érezhető valami; más nemzeti irodalmak szépségeszményétől való különbözőseit is elég jól érezzük és definiálhatjuk. Ha pedig a fordító nagy költő-egyéniség, a hazai ideálnak saját maga képviselte interpretációját — vagyis a maga stílusát — igyekszik érvényesíteni műfordításaiban. Valóban így is van: „Jeges költői tehetségű műfordító a legtrikább esetben győzheti le teljesen önmagát” — idézi Tóth Árpádot Rába György *A szép hűtlenségben*, és hozzáteszi: „A Nyugat nagyjainak műfordításai sem annyira önkényesek [ugyan], mint beköszöntőik hirdetik, mégis verstolmácsolásaik és az eredeti közti tudatosan vállalt *különbség* alkotó folyamat kifejezője.” (12. l.) Bedřich Dohnal megállapítja, hogy Josef Hora cseh költő túlmetaforizálta és spiritualizálta fordításában az *Anyegint*, saját, metafizikumra hajló egyéniségének megfelelően.<sup>1</sup>

Kevésbé markáns egyéniségek kezén aztán, akik nem e szépségeszmény letéteményesei, siralmas eredmény születik: ők már csak a műfordítói hagyomány rögzített kánonját, formális szabályait követik. Az eredeti versformába vagy obligát megfelelőjébe mint valami dobozba híven belegyömöszölik az eredetinek hétköznapi értelemben vett információit. Az ügyes rutinfordító az említett szépségeszmény helyett — melynek megvalósítása természetesen nehéz dolog, nem utánzás, hanem alkotó értelmezés és csak keveseknek adatott meg — már csak a fogyasztói vagy még inkább kiadói igényt követi, meg egy szimplifikáló és nivelláló verselképzelést, melyben elkoptatott „költői” szavak és fordulatok imbolyognak, s csak a fő stílusáramlatok között tesz nagyjából különbséget. Ez a fordító lefarag minden lefaraghatót, ami ezt az idillikus képet zavarja, vagy eleve észre sem veszi; stílusa mindig ugyanaz a lapos fordítóstílus. Igyekszik elkerülni, ami esetleg furcsálló megütközést kelthet: biztosra megy. Ha ilyesmit lát: „életeink”, kijavítja a logikus egyes számra. Ortega y Gasset gyávanak és szűkeblűnek bélyegzi az ilyen fordítót, aki eképpen bezárja a szerzőt az úzus börtönébe, pedig az alkotóan követte a szépségeszményt, azaz állandóan meg-megsértve, vagyis valami újjal gazdagítva, sőt némileg még a nyelvi normát is megsértve.<sup>2</sup> (Nemcsak ő a ludas: meg is van félem-

<sup>1</sup> B. D.: *Prekladatel a básník* (Költő és fordító). Prága, 1970.

<sup>2</sup> *Miseria y esplendor de la traducción*, in: *El libro de las misiones*, Buenos Aires, 1945.

híve, mert, kivált nálunk, hamar lehurrogják a szokatlant! — Befutott költő-műfordítók viszont időnként, éppen ellenkezőleg, gyakran megengednek maguknak olyan extravaganciákat, amelyeknek az eredetihez nincs semmi közük.) Az óvatos rutin-fordítás „amolyan szép verset”, kellemesen szépet, klisé-szépséget hoz létre. Az eredetiről még kevesebbet tudunk meg, hiszen az nem így volt szép.

A szóban forgó alternatívának van még egy közkeletű megfogalmazása: az idegen művet közelítsük-e az olvasóhoz, vagy az olvasót az idegen műhöz. — Kazinczyék korában, Babitsékéban is még, a magyar irodalmat kellett az idegen eszmékkel és formákkal megtermékenyíteni; nem annyira az idegen irodalom állt figyelmük középpontjában, hanem inkább a magyarnak érdekei. Nem lehetett szó másolásról, s így az e cél érdekében űzött műfordításban sem hűségről mint abszolutizált ideálról, hanem akklimatizálásról, meghonosításról. A Nyugat nagyjai, mint Rába György kifejti, saját költészetük meghosszabbításának tekintették a versfordítást, és a hűség kritériumait főként a versformához való hűségben látták: hiszen gyakran éppen versformák meghonosításáról volt szó.

Ma már a műfordításnak nincs ilyen programatikus jellege. Funkciója — de legalábbis a klasszikus művek fordításáé — nem a magyar irodalom pallérozása és nem idegen műveknek a magyar irodalomhoz való szelídítése, hanem informálás, az olvasó utaztatása.<sup>3</sup> A mai olvasót, hála a Nyugat-korszak irodalmunk színvonalát magasra emelő és látókörünket szélesítő tevékenységének, úszógumi nélkül is be lehet dobni az idegen kultúra mélyvizébe: tanuljon meg úszni abban is. Tanulja meg szépek látni azt, ami az idegen irodalmi kontextusban született széppé.<sup>4</sup> Legyen ilyen értelemben „átlátszó pohár” a műfordítás, hogy megfordítsuk Gogol metaforáját:<sup>5</sup> legyen átlátszó, hogy a lehető legtöbbet láttassa. Az így fordított művek, előítéleteink legyőzése után, bizonyára tetszeni fognak, hívek is lesznek meg szépek is; nem a magyar költészet valamikori szépségeszményének megfelelően, még kevésbé „egy hagyományos közönségigénynek” hízolgón, hanem — talán sokszor még klasszikus művek esetében is, miért

<sup>3</sup> Az „információ” szónak, úgy lehet, pejoratív csengése van, költészetről lévén szó: valami ismeretterjesztés-, műveltséggyarapítás-íz tapad hozzá, holott a költészetet szakrális dolognak, katharzis-hozónak stb. tekintjük. Mindez azonban csak pontatlan szóhasználatból eredő paradoxon: az összes információt egy műről a tökéletes műfordítás nyújtaná, a különféle pártállásúak közös ideálja.

<sup>4</sup> Nem az idegen nyelv felé való közelítésről beszélünk, bár nyugaton ennek is van hagyománya, pl. Németországban, Franciaországban, sőt ott talán létjogosultsága is inkább: a francia nyelv, magas fokú grammatikai és stilisztikai kodifikáltságából következően, igen rugalmatlan, meg aztán ott a „szép hűtlen” fordítások is sokkal hűtlenebbek voltak a miénkénél. (Olyannyira, hogy pl. a régi Iliász-fordítások körülírással küszöbölték ki még a „számár” szót is, a korabeli jómódornak megfelelően; még regényfordításokból is egész passzusokat hagytak ki. L. Georges Mounin: *Les belles infidèles*. Párizs, 1955. 93.) Tradícióink és nyelvünk nagy formálhatósága alighanem fölöslegessé teszik a Neumann- meg Klossowski-féle módszert; de ettől eltekintve is úgy vélem, az adott nyelv morfológiai, szintaktikai, szórendi, frazeológiai sajátságainak nagy része még a leginkább nyelvre-koncentrált költeményekben is irreleváns marad, vagy legalábbis jelentősége eltörpül a szemantikai elemeké mellett. Sokkal nagyobb nehézséget okoz az, hogy a szavak jelentéstartománya, stilisztikai értéke és asszociációs képessége a különböző nyelvekben csak részlegesen fedi egymást, s így a fordítás szükségszerűen szemantikai-stilisztikai szegényítést jelent (a több szóval való fordítás pedig energia-csökkenést); ezen viszont nem segít a sorközi fordítás sem.

Ha a nyelvi sajátságok esztétikai relevanciája túllép egy bizonyos határt, a mű lefordíthatatlanná válik. (A nyelvet csontvázára boncoló experimentális költeményeket például nem is szokták lefordítani, csak magyarázattal ellátni.)

Gyakran erőszakot kell tenni a nyelven — józan határokon belül —, de a mű érdekében; nem pedig a művön kell erőszakot tenni, azáltal, hogy az idegen nyelvet fordítjuk, mint pl. Pierre Della Faille teszi néha Füst Milán-fordításaiban, így amikor a „tengerszem”-et „les yeux de la mer”-rel fordítja; holott ez a szó egyszerűen a jelentése révén szerepel a Halottak énekében, nem pedig metaforisztikus etimológiája miatt. Hanem az már fontos lett volna, hogy Guillevic átvegye a „Szeptember végén” 5.—8. sorából a *nyár, kikelet, ősz és tél* szót (a harmadikat paronomasztikusan, ha nem is „couleur d’automne” formában, hiszen ez nem a kívánt szint idézné, legalább a szó átvitt, „öregség” jelentéséből kiindulva).

<sup>5</sup> [a fordítás] „annyira átlátszó pohár legyen, hogy azt higgyék: nincs is pohár”, vagyis legyen egészen olyan, mint valami eredeti mű, minden idegenszerűség nélkül. (Idézi Georges Mounin: i. m. 111.)

ne? — idegenszerűen (hiszen idegenek), furcsán, eleinte nemtetszést keltőn, rút kis kacsként — tehát éppen úgy, ahogyan sokuk az anyanyelvén is jelentkezett. A szépség mindig bizarr, ha hihetünk Baudelaire-nek.

Lássunk egy példát a nivelláló, nem szép csak tetszetős fordítás módszerére. Példánkat mindazonáltal nem a rossz, hanem a közepesen jó, leleményes fordítások közül választjuk. Gáspár Endre fordítása lesz, Otokar Březina egyetlen autobiografikus jellegű verséről, a csekély jelentőségű Anyám-ról van szó. Két jellegzetesen březinai kép azonban kiugrik belőle (2. és 5. strófa). Szó szerint:

„A szegénység éles pora csapott arcába szépséget,  
és szemébe belevágott, és könnyekben oltotta a gyulladás(á)t,  
mint számum feküdt útjaiba torlaszok [formájá]ban,  
és hullámaiban asylumot boltozott neki, az ájultnak.”

...  
„Ó anyám, [aki]ma fénné változott [vagy],  
te arany nyíl, [amely] kilövetett gyújtópontjába  
(az) örökké lángoló Titkoknak!...”

A fordító, miközben gondosan megceezúráz minden sort, noha az eredeti soroknak több mint 1/3-a metszetlen, így változtatja meg a képeket rendreutasítva az eredetieskedő költőt:

„Arcába a nyomor porfergetegje vágott  
s gyulladt szemének a könnycepp hozott csak enyhét,  
egy számum földte el előle a világot  
s hullámán élete mint fáradt sajka regett.”

...  
„Ó, fénné lett anyám ki felszálltál örökké  
égő titkok közé, arany nyíl szárnyra kelten (... )”

A költői mű specifikumának egyik sarkalatos pontja a költői megnevezés. A költői műveket általában jellemzi (bár korántsem mindig) a tárgy nem közvetlen megnevezése. A klasszikus költészetet inkább egy retorikus jellegű metonymikusság jellemezte (vagyis a tárgy helyett egy másik, vele logikai vagy tapasztalati kapcsolatban álló dolgot nevezett meg, pl. „vitorla közeleg,” a „hajó közeleg” helyett), a romantikát és a rákövetkező irányzatokat pedig sokáig a metaforikusság (a dolog megnevezése egy vele analógiás viszonyba állított dolog említésével történik). Már a mechanikus helyettesítésnek is van némi esztétikai energiája, vagyis annak, amelyet azonnal és egyértelműen dekódolunk: pl. „mire lehullanak a levelek, vége lesz a háborúnak” (azaz: ősszel). (Lám, alkalmas is demagóg meggyőzésre.) Az esztétikai energia annál nagyobb, minél inkább önállósul a helyettesítő és minél bonyolultabb, közvetlenül minél nehezebben megnevezhető a denotatum. Az idézett képekben ugyan ez utóbbi inkább kissé szimpla (kb.: 'anyám e földön még a múlt jóból is csak a megalálozottságban vehette ki a részét', és 'halála után lelke visszajutott az örök Lét központjába'), ám maguk a képek egészen meghökkentőek bizarr társításaikkal és bonyolult részletezettségükkel. A por-torlaszok (kettős negatív elem) elállják útját és hullámokat (semleges) alkotnak, emezek boltozatot (semleges), mely menedékhelyül (pozitív) szolgál. Az átvitt értelmű jeleneten belül a szél effektíve jelen van, hisz az fújja a port, de az a tény, hogy csak hasonlatként van említve, még egyszer megszünteti ezt a konkrét jelenlétet. A valóság 5 síkja van egymásba vetítve: föld (út, por) — tenger (hullám) — levegő (szél) — emberi, szociális szféra (boltozat, menedékhely) + a kép jelentése, az anya sorsa. A valóságban is érintkezőket viszont (szél — por) újra szétválasztja a hasonlat dekonkretizáló volta. Mindezek, és még inkább az egyszerűbb, de denotatumával még váratlanabb viszonyban levő nyíl-metaphora hatásos konkrét ellenpontjai annak az elvont dolgonak, amelyet képviselnek és amelynek rovására önállósulnak. (Persze a képzavar-szerűség miatt,\* amiatt, hogy semmi nincs a megszokott helyén, akkor is tudnánk, hogy nem effektív hullámról, nyílról, útról van szó, ha nem volna világos, mi a denotatum; vagyis a tapasztalati világnak ezen elemei akkor is átlényegülnének, túlmutatnának önmagukon.)

A fordító viszont ezt az eltűnő és banális denotátumot tartotta lényegesnek, pedig a mondanivaló nem ez, hanem maga a metafora-építkezés aktusa, és bekódolta egysíki, elkoptatott és ezért automatikusan dekódolható metaforákba. A hullámon rengő fáradt sajka emlékkönyv-

\* Valójában nem képzavar, hanem egy előbb érintkezéses, majd hasonlósági alapon folytatódó sor (nyomor — por — szemgyulladás — könny — út pora — út — szél — szélkorbácsolta hullám — (hullámalakú) boltozat — menedékhely) tagjainak egy képbe való merész sűrítése.

be illően banális, a „felszálltál . . . szárnyra kelten” pedig a szó szoros értelmében kihéréli a nyíl-metaphorát. De még a hagyományos értelemben vett mondanivaló is megcsönkul, hiszen hiányzik a „szépség”, a „menedékhely”, vagyis a negatívumban kialakuló két pozitív pontocska, meg a „gyújtópont”, az egész misztikus gondolat centruma is.

Szóról szóra kell tehát fordítani?

Igen, amennyire lehetséges; de ami még fontosabb és ami miatt nem lehetséges: alakzatról alakzatra, metafora-típusról metafora-típusra, neologizmusról neologizmusra, versmondatról versmondatra, rímről rímre, sőt ragrímről ragrímre, ha az áll. Mert ezekből áll a vers, ezeken a többé-kevésbé megfogható dolgokon keresztül realizálódik mindaz, ami megfoghatatlan benne: eszme, hangulat, stílus, mondanivaló. Másfelől ez *elemek mindegyike*, azon túlmenően és annak ellenére, hogy egy építmény része, *önmagában is egy kis esztétikai érték és jelentés*, egy önállósult, önmagát jelentő jel. A versforma is közéjük tartozik, de korántsem a legfontosabb közöttük.

De valóban hívek vagyunk-e legalább a versformához? Lelkes örömet okozó tény, hogy „egzotikus”, nem is indoeurópai nyelvünkön játszi könnyedséggel valósíthatni meg a görög és latin verselést, holott a velük rokon európai nyelvek nagy részén nem lehet. De már a német, angol, francia verseket rímes időmértékes formában fordítjuk, holott e nyelvek nem tesznek lehetővé rövid és hosszú szótagok ellentétén alapuló prozódia: ilyen ellentét nincs bennük.

A francia alexandrinus „magyarul” 12 vagy 13 szótagos, tehát hatos vagy hetedfeles jambikus sor. Most lássuk, hogy definiálja Grammont a *Petit Traité de Versification française* VI. fejezetében, hogy mi a franciában: „... bár kétfélsoros maradt, a klasszikus alexandrinus négyütemű vessorrá vált (ún. vers à 4 mesures), azaz négy ritmikai elemet tartalmazóvá, melyek mindegyike hangsúlyos szótaggal végződik (accent d'intensité); a második s negyedik hangsúly a hatodik ill. tizenkettedik szótagra van rögzítve, a két másik pedig mozoghat a maga fél során belül.” (Guiraud *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Párizs, 1953. c. könyvében közli, hogy a francia alexandrinus átlagosan 8,7 szót tartalmaz, közülük 4,15 hangsúlyos. Az átlagos szóhosszúságokat figyelembe véve, ez felel meg e nyelvben a legjobban az átlagos, „ideális” mondatnak, mert belefért 1. egy alany, 2. egy állítmány, 3. egy tárgy 4. valamelyiknek jelzője vagy határozója. Pl. „La valeur | n'attend point | le nom | bre des années.” [A szóvégi, -e hangot tartalmazó szótag a következő ütemhez tartozik.] Jifi Levý, aki ezt idézi,<sup>6</sup> hozzáteszi, hogy az angol blank verse is átlag 8 szót és 4 hangsúlyos szintagmát tartalmaz. Annak a verskoncepciónak tehát, amelyben a vessor szintaktikai egység, a franciában az alexandrinus, az angolban a szavak rövidebb volta miatt a rövidebb blank verse felel meg a legjobban. Fontos tényezője azoknak a vessoroknak e négyszintagmájúság! — Idézzük tovább Grammont-t: „A ritmust a négy kitüntetett időnek egyenlő intervallumokban való visszatérése hozza létre ( . . . ) A ritmikai követelmények tehát arra kényszerítenek, hogy lassítsuk a háromszótagosnál rövidebb ütemeket és gyorsabban mondjuk el a hosszabbakat.” Példa:

J'en rends grâ | ces au ciel | qui, | m'arrêtant sans cesse, |  
Sembloit | m'avoir fermé | le chemin | de la Grèce, |  
Depuis le jour | fatal | que la fureur | des eaux, |  
Presque aux yeux | de l'Épire, | écarta | nos vaisseaux. |

(Racine: az Andromaque eleje.)

Meglepő, mennyire hasonlít ez a mi felező tizenkettesünkre: ez is, az is négyütemű, mindkettőnek fontos sajátága az izokronia, az ütemegyenlőség törvényének érvényesülése, mely azonos időtartamúvá egyenlíti a különböző szótagszámú ütemeket.

Még meglepőbb, hogy magyar „megfelelője” 6 ritmikai részből (verslábból) áll, s ez természetesen nem felel meg semmiféle szemantikai tagolódásnak; de még a két fél sor sem, hiszen a középi cezúra meg a sorvég akárhányszor lehet pusztán formális szóhatár (a franciában emez nem számít cezúrának: benne van a háromütemű ún. „romantikus sor”-ban is a 6. szótag után, de nem vágja ketté a középső ütemet):

Én is hálát adok || az egeknek; örökre |  
Elveszett már hitem || s vele Graecia földje ||  
A végzetes nap és | vihar óta, mikor |  
A tenger Epirus | előtt úgy szétsodort. ||

(Szabó Lőrinc fordítása.)

A 8 fél sorhatár közül csupán 4 szemantikai is egyben (||).

A francia alexandrinus nálunk rímes *latin* jambussá válik, melynek szépségét a mondatani és verstani funkció közötti *feszültség* adja, szöges ellentétben a franciával. E tradíciónk

<sup>6</sup> Umění překlada (A fordítás művészete). Prága, 1963. 162. l.

annál is inkább mehökkentő, hogy ez a versforma lényegében azonos a mi négyütemű tizenkettesünkkel. Két jelentős különbség van köztük: a miénkben csak a félsorok képeznek szemantikai egységet, bennük az ütemek már a „4 + 2”-szabály alapján, mechanikusan alakulnak ki. A 4 + 2-nek valló hallást azonban nem nehéz kiküszöbölni a fordításban, hiszen markáns mondathangsúlyok a mi versünkben is megváltoztathatják ezt az ideális beosztást:

Mintha | pásztortűz ég || őszi | éjszakákon,  
Messziről | lobogva || tenger | pusztaságon;  
Hallanám | dübörgő | hangjait | szavának (4 × 3) stb.

vagyis legalábbis a 4 + 2 mellett egy másik ütembeosztást is létrehozna.

A másik különbség: a francia sor felfelé ível (vagy több sor alkot egy ilyen ívet), míg a magyar ereszkedő; az ütemeknek is a végük hangsúlyos: a magyar ütemnek az első szótagja. — Ezt a két nyelv eltérő hangsúly-rendszere és szintakszisa okozza: az önmagukban mondott francia szavaknak az utolsó szótagján van a hangsúly; a szintagmák gyakran prepozícióval, névelővel kezdődnek, ekkor csak a végük hangsúlyos; az információs centrum a mondat vége felé törekszik. (Ez természetesen semmiben nem hasonlít a jambus emelkedő jellegére; sőt a félsor kezdődhet hangsúlyos szótagon is: „Oui, puisque je retrouve”). Nos, a magyarra mind ennek a fordítottja áll. De végtére is, beszédhangsúlyát ütemek kialakítására használja föl mindkét verselés; csak az egyikben az előtte álló hangsúly jelzi az ütemhatárt a másikban az utána álló.\*

Mindazonáltal nem volna helyes Jeanból Jánost csinálni. A szemantikai centrumot sorvégre tenni nem nehéz, lehetővé teszi nyelvünk változatos szórendje; tehető hangsúly a 6. és a 12. syllabára: egytagú hangsúlyos szó:

Nos, || minthogy újra itt || egy barát, || aki hű, ||\*\*

(Jambus akar lenni az ebadta! Rontsuk szét: Nos, tehát újból itt.) De nem jut minden sorra két mondathangsúlyos egytagú szó. Illúziókeltésre használhatók hosszú magánhangzót tartalmazó szótagok:

Fortunám || orcáján || újra kél || a derű ||;

egy fő- meg egy mellékhangsúly szegélyezi így az ütemet, mint gyakran a franciát is, pl. „m'arrétant sans cesse”, „fatal”; az utolsó idézett félsor pedig egyenesen így realizálódik a dikció során: „écarta | nos vaisseaux” (a kettős aláhúzás jelzi a főhangsúlyt).

Van még egy, kisebb, különbség: a kétféle, „hím”- és „nő”-rím váltakozása a francia vers jellemző vonása. A francia nőrimnek azonban a némettel vagy a magyarral csak a neve közös: ez utóbbiak kétszótagosak.<sup>7</sup> Műfordításunk így a tizenkét szótagos alexandrinusból tizenhárom szótagosat, a décasyllabe-ból (= „tízszótagos”) tizenegyest csinál; páratlan szótag-számút, holott a francia versek éppen a szótagszám páros vagy páratlan volta alapján oszlanak két nagy csoportra: a párosok a „kiegyensúlyozottak”, a páratlanokat általában „sántikálóknak”, pajkosnak stb. érzik. (De még időmértékesnek is aszimmetrikus a tizenhárom szótagos sor, mert fél lábat tartalmaz. A Tóth Árpád niebelungi sora legalább középen is tartalmaz egy fél lábat, így helyreáll a szimmetria.)

Nem kellene-e inkább belenyugodni, hogy a francia nőrim nem megvalósítható, mintsem így kiforgatni lényegéből az egész sort? Másfelől, ez a váltakozás úgyszólván csak a monotonia enyhítésére jött létre, mert vékony ám a francia rímstótar. De ha már úgyszólván a magunk asszonáncát feleltetjük meg a rímnek, hát olyan változatosságot lehet létrehozni, amely sokszor nem is kívánatos már. (Esetleg lehetne másfajta distinkciót tenni. Azt a sorvégi -e-t már régiesen nem ejtik; ún. „érzékeltetése” annyit jelent, hogy a hangképző szerveknek a megelőző mássalhangzó képzésére szolgáló konfigurációja hirtelen megszűnik, egy árnyalattal a levegő-áramlás megszűnt előttről, s így valami magánhangzószersűségnek az illúziója keletkezik. Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy a nőrímes sorok 80–90%-a mássalhangzóra, a hímrímesek kb. 70%-a magánhangzóra végződik. Ríme féminin-nek tehát megfelelhetne mássalhangzóra végződő magyar rím [lehetőleg minél többször zárhangra, hogy „fölpattanhasson”], hímrímnek pedig

\* A magyar verselést tekintve ugyan szimplifikáló megállapítás ez, de nincs értelme e helyt részletezni közismert dolgokat.

\*\* Ezt erőnek erejével sem lehet így olvasni:

„Nosminthogyúj | raitt | egybarát | kihű”.

<sup>7</sup> Vö. „A sorvégi hangsúlytalan szót soha nem vette figyelembe a szótagszámlálás.” (Grammont: i. m. Introduction.)

magánhangzóra végződő. Gyenge pótlék ez is, hisz a franciák tudatában vagy tudatküszöbe alatt mégiscsak ott van egy redukált szótagocska, ha jóformán nincs is semmi funkciója már. hosszú Gyenge pótlék, mondom, de mégis valami.)

Egy másik distingválási mód lehetne emez: hímrímnek megfelelően rövid, nőrímnek magánhangzó (vagy fordítva) az utolsó rímelő szótagban.)

Ám itt a baj nem abban az unalmas filológiai megállapításban rejlik, hogy az emilyen versforma helyett amolyan áll. Semmi kivétneivalót nem látnék benne, ha valaki mondjuk ötös jambusban fordítana egy négyesben írott verset, csak hogy ne kelljen agyoncsapnia annak esztétikai értékeit.

Somlyó — aki miután meggyőzően kimutatta, hogy fordításaink alexandrinusának semmi köze nincs a franciához, logikai bukfcencet vetve kijelenti, hogy emezt mégis jambikusnak kell fordítani — őszinte önkritikával kivégzi egyik saját régebbi Hugo-fordítását, mondván, hogy a sorközépi cezúra mellett nincs meg az a másik, erősebb és ide-oda cikázó, amely az alexandrin-en végzetes repedést nyitott. Pedig dehogyis nincs meg, megvan többször is, elvileg, az idézte sorokban, mint ahogy Hugo extravagáns enjambement-ja is ott van. De amint az enjambement is Hugo-beli értelmétől megfosztva van jelen, mert forradalmi voltát észre sem veheti a magyar olvasó, aki láthatott elég enjambement-t Racine- stb. fordításainkban is, ugyanúgy hiába van ott a cezúra a „halált” előtt és a „kiáltott” után: jambusunk, amely nyelvünk fonetikai és szintaktikai tagolásától nemcsak független, hanem ellene is dolgozó verselés, a harmadik láb után akkor is odakényszeríti a cezúrát, egy leheletnyi megállást, ha ezzel névelőt választ el főnevétől; a két felsort viszont egységes folyamattá olvasztja, akár mondathatárokat is átidalva.

*Jambusunk nem csupán sallangja, hanem gátja* is a szintaktikus alapú s így gondolati tagolású francia verselés magyarul való megvalósításának, mert az időmérték kényszerítő erejű akusztikus ritmust ad. Ilyen kényszerítő ritmusa már a klasszikus alexandrin-nek sem volt, a fentebb elemzett ritmust csak gondos diktáció hozhatja létre. Hugo „rombolása” következtében a fülnek szölg ritmusnak egyetlen tényezője maradt: a rím, míg a szótagszámolás, minthogy soron belül a szinte nem is létező „-e”-ket is figyelembe veszi, továbbá az absztrakt és ingatag diftongus-szabályok miatt, merőben mechanikus ujjakon-számlálgatássá, halott, de bizonyos okokból tiszteletben tartott tradícióvá vált. A modern francia alexandrint olyan szabadversnek kell tekintenünk, amelyben nem azonos, csupán hasonló időközökben rímek bukkannak fel, hogy némi realitást adjanak a merőben tipográfiai ténnyé (és persze egy attitűd jelzésévé) váló sornak. Ritmusa gondolatritmus, tagolódása szintaktikai tagolódás, semmiféle fülbemászó dallam nem nyomja el az intellektuális feszültséget. Ha Somlyó elégedetlen saját Hugo-fordításával, ebben nem az akkori Somlyó a hibás — aki láthatólag törekedett az említett dolgok megvalósítására, ha talán nem is tudatosan —, hanem maga az időmérték.

A jambikus alexandrinus melletti érvek közül csak a hagyomány erejére hivatkozó a plauzibilis érv. — Van olyan, amely szerint „máskülönben olyan volna, mint a Toldi verselése”. Hát aztán, talán rossz az? S az miért nem baj, hogy az octosyllabe olyan lesz, mint mondjuk *A XIX. század költői*? vagy Valéry verse, mint egy Csokonai-vers, amiről Somlyó beszél. De meg, láttuk, van is különbség és lehet is érzékeltetni. — Nem arról van-e szó, hogy miközben műfordításunkat mindenek fölött állóan tökéletesnek képzeljük, provinciálisnak érezzük nemzeti versidomunkat az eredendően előkelő francia mellett, amelyhez csak az emelkedett időmérték illik?

Azt gyanítom, hogy e tradíciónk egyszerűen annak köszönhetette kialakulását, aminek sok más tradíciónk is: hogy így csinálták a németek. Hogy Babitséknak ez kiválóan megfelelt, az érthető: hiszen ők az akkorra epigonizmussá süllyedt népies költészet ellen léptek föl új hangjukkal. Rég elfelejtettük az epigon-népiességet, minek harcolnánk hát ellene? s kivált a műfordítással, mely filológiai ügyvé vált (csak még nem műveljük filológiai módszerekkel); meg aztán még örülhetünk is, hogy nemzeti költészetünk e révén egy kicsit rokon a franciával. Hiszen Babits is ezt írta (ismét Rába György idézetét idézem: i. m. 27. l.): „... igazi közlekedő eszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű fordítás lehet, hisz a gondolat legsajátosabb színét ép a ritmus adja meg, s aki csak tökéletlenül tudja nyelvét az idegen ritmushoz hajlítani (mint pl., a francia), az elől a megértés és közlekedés legfontosabb lehetőségei zárva maradnak.”

A hangsúlyos — tónikus, de nem syllabo-tónikus, azaz kötött szótagszáma — verseléssel csak nagyjából hasonló a helyzet: nem vert gyökeret költészetünkben, csak ritkán bukkán elő (pl. ilyen a Mária-síralom); de potenciálisan létezik, mint ahogyan az időmérték is csak potenciálisan létezett. Mesterségesen teremtték meg idegen mintára, aztán páratlan diadalutatót járt be.

Bátran állíthatjuk, hogy az *Óda a Nyugati szélhez* Tóth Árpádtól való fordítása, ha a legszebb magyar vers is, nem a legjobb magyar versfordítás. Éppen a ritmushűségnek, műfordításunk elsősorban hangoztatott követelményének nem tesz eleget:



a sárga s éjszín s lázpiros csoport:  
a pestises lombok holt népe, — Te,  
kinek szekere téli sutba hord  
sok szárnyas magvat. . . stb.

Már maga az angol jambus is másmilyen: ott a metrikai hangsúlyok nem függetlenek a természetes beszédhangsúlyoktól, vagyis nem két különböző intonációs modellnek egymáshozközeledése, egymástól-távolodása hozza létre a ritmikai effektust, hanem a beszédhangsúlyok vannak szabályosan elhelyezve és egyetlen, lényegében egyértelmű lüktetés hoznak létre. Közös vonás viszont az izosyllabizmus, a szótagszám szigorúan meghatározott volta.

O Wild West Wind, thou breath of Autumn's being,      xXXXxXxXxXx  
Thou, from whose unseen presence the leaves dead      XxxXxXxxXX  
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,      xXxXxxxXxXx

Yellow, and black, and pale, and hectic red,	XxxXxXxXxX
Pestilence-stricken multitude: O Thou,	XxxXxXxxXX
Who chariotest to their dark wintry bed stb.	xXxxxxXXxX

Ó, Zord Szél, Süvöltő! Ősz lihegése,	XXXXxxXxxXx
Te, aki felvered s mint sok holt főt	XxxXxxxXXX
Egy kobold, dobálsz az avart, és e	xXxXxxxXxxx

Sárga, sápadt, sötét, lázasan rótt,  
 Pestis-vert népség menekül! — Ó, te,  
 Ki hideg ágyba hordasz nyári hőt,

XxXxXxXxxX  
 XxxXxXxxXX  
 xXxXxXxXxX vagy  
 xXxXxxXxX

\* Ez természetesen sem nem szebb, sem nem jobb a Tóth Ápádénál, de nem is versengeni akarok vele, sem angol műfordítói babérokra pályázni; ez csak prozódia-példa.

<sup>9</sup> „... új verse-alakzatot a modern irodalomban elméletileg meg kell támogatni, ill. meg kell alapozni, hogy percipciálható legyen és tovább fejlődhessen, mint új minőség.” (J. Hrabák: *Ő karakter českého verse* [A cseh vers karaktere], 104. Prága, 1970. — Horváth János (i. m. 85.) mint „nekünk teljesen versszerűtleneket” idézi Gábor Ignác Edda-fordításának néhány sorát:

213



[illegible]
$$\begin{array}{ccccccc} \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} \\ \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} \\ (-) \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & 0 & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} & \frac{f}{\phantom{0}} \end{array}$$

Fontos ez például a *Május* oxymóron-sorában:

Víg álma messze már, halott már mint az árny,  
Városok képe mit víz ölelt, néma lány stb.

Vannak más olyan fontos sajátosságok is, amelyek a cseh verset cseh verssé teszik, de azért a fordításba is átmenthetők. Így pl. a különböző hímrímes sorzáratok közötti distinkciók: különbség van ugyanis a monosyllabikák végződők és a háromszótagos szóra végződők között, ez utóbbi csoporton belül pedig ez egyszerűek és a „lassítottak” között, ti. amelyekben az utolsó kettő vagy mindhárom szótag hosszú magánhangzót tartalmaz (de amelyek mégis szemben állnak az ugyanilyen, de erszédők [páros szótagszámú szóra végződők], tehát nőrímes

Világ | világa,  
Virágnak | virága!  
Keserűen | kínozotul,  
Vas szegekkel | veretül.)

Spányolhon. Tarka hímű rét.	—	—	—	—	—
Tört árnyat nyújt a minaréti.	—	—	—	—	—
Bús donna barna balkonon.	—	—	—	—	—
Mereng a bíbor alkonyon.	—	—	—	—	—
Olaszthon. Göndör fellegek.	—	—	—	—	—
Sötét ég lanyhul fületteg.	—	—	—	—	—
Szőkökút víze fölbuzog.	—	—	—	—	—
Tört márvány, fáradt mirtuszkok.	—	—	—	—	—

215

aorokkal). Pl. Sloup sloupu kolem rameno si podává (= köröskörül oszlop oszlopnak támasztja a vállát): „... oszlop hajlik oszlophoz”. Itt a penultima-szabály megsértése útján létrejövő lassítás átment valamit. De még jobb: „... oszlop oszlopnak tartja *kövállát*”. (— ű — — — ű — — —).

\*

A versforma-hűséget nem elvetni kell, hanem igyekezni minél jobban megvalósítani; a sokszor önkényes megfeleltetések helyett<sup>11</sup> az idegen metrum megvalósításán fáradozni. Ez sokszor lehetséges, hiszen nyelvünk valóban hajlékony. Ez volna a formahűség; de a metrum *minden áron* való megvalósítása nemkívánatos formalizmus. Sokkal fontosabb a szóban forgó költeményben való vagy az illető költőre jellemző egyedi realizációja. Ismert, gyakori metrumok esetén a legfelelősebb az általános séma erőltetése (illetve a vele való megelégedés; l. Somlyó tanulmányának „Az alexandrinus benseje” c. fejezetét). „Ha nem akarjuk megváltoztatni a versforma és tartalma közötti viszonyt, nem a formális sémából (metrum) kell kiindulnunk, hanem effektív formai realizációjából” — írja Jiří Levý.<sup>12</sup>

Másfelől, ha figyelembe vesszük, hogy mily kevés versforma esik lényegében a költői művek óriási számára, vagyis hogy egy-egy versforma milyen hatalmas tarkaságot mutató költemény-tömegnek lehetett és lehet kerete, be kell látnunk, hogy *ennyi* egyedi és egyéni interpretációja mégsem lehetséges. Akárhányszor valóban csak sémáról, keretről van szó, csaknem pontosan olyan értelemben, ahogyan a primitív tankönyvek szerzői *általában* képzelik a költői művek nyelvi-szemantikai-stilisztikai oldalát (illetve, hogy pontosabban fogalmazunk: a ritmus meg a rím gyakran nem tölt be még eufonikus szerepet sem, hanem csupán a tárgyhoz való lírai viszonyt jelzi, vagy, az irodalmi fejlődés bizonyos szakaszaiban, még általánosabban a műirodalmi mű-voltát, de teljesen közömbös, hogy pl. mi mivel rímel); s ez nemcsak didaktikus költeményekben van így, hanem sok, éppen zseniális költői látásmódjáról, varázslatos képalkotásáról stb. híres műben is. „A rím és ritmus segédeszköz a versben” — írja Illyés Gyula *A Tiszáról*.

Mindazonáltal úgy vélem, hogy még ezekben az esetekben sem automatikusan elhanyagolandó a versforma. Rögtönözzünk akármilyen lapos versikét valamilyen versformában: bizonyos jó hatása, sőt talán azt is mondhatjuk: mágikus hatása mindenképp van, bizonyára mert valamely ősi és örök vagy a kultúrától belénkoltott ritmusigényre „játsszik rá”. A különböző metrumoknak talán valamely általános „alapszépsege” és alapkaraktere ötvöződik össze ilyenkor a többi elemmel egy egyedi és egyszeri összhatással. Ezért csak végszükség esetén és sajnálkozva szabad megelégedni az eredeti ritmus és rímképlet *teljes* elvetésével, tehát csupán az eredeti sorbeosztást amennyire lehet megtartó, egyébként prózai fordítással.<sup>13</sup> Jegyzetben közölni ezeket a metrikai adatokat lehet, de ez a fogalmi közlés úgy viszonyul az akár csak részlegesen megvalósított ritmushoz, mint mondjuk a menyasszonyról szóló objektív leírás a menyasszony fényképhez: a vizuális vagy egyéb közvetlen tapasztalás sokkal erőteljesebb képet ad a jelenségekről, mint a fogalmi, és hívebbet is.

— — — — —. Mivel a hangsúly nem annyira kötött, a „barna balkonon”, „bíbor alkonyon” típusú szólamok nemcsak — — — — — lehetnek, hanem — — — — — is, de ugyanebből a nem-egyértelműségből az is következik, hogy a syllabo-tónikus elv nem lehet elégséges alapja a jambikus ritmus képzésének. Csak járulékos sajátság lehet cseh jambusok magyar fordításában: jelen kell lennie, ha kevésbé szabályosan is, az időmértékes elvnek is.

<sup>11</sup> Nem tartható fenn az a nézet, amely a nálunk honos idomok behelyettesítését azzal indokolja, hogy ugyanazt a hatást kell elérnie a fordításnak, mint az eredetinek. Hogy milyen hatást vált ki, azt csak találgatni lehet: az idevágó tudományos vizsgálatok még nem értek el a műfordításban is hasznosítható eredményeket. (Nálunk megjelent ilyen tárgyú munkák: Hankiss Elemér: Az irodalmi kifejezésformák lélektana, Halász László: Irodalompszichológiai vizsgálatok stb.) Egyébként ezt az elvet valószínűleg megkövetelték a már említett „szép hűtlenek” Franciaországban!

<sup>12</sup> I. m. 168. — Ő élesebben fogalmaz, mivel a cseh fordító sokkal többször kénytelen megelégedni — részben éppen az izokronia hiánya miatt, valamint azért is, mert az időmértékes verselés nem tudott gyökeret verni — helyettesítő metrummal; de náluk sokkal valószínűbb, hogy ki is vannak dolgozva filológiailag a megfeleltetések elméleti és főleg gyakorlati kérdései.

<sup>13</sup> Bár tulajdonképpen ez sem volna egészen próza, hiszen a prózai szöveg alapvető strukturális egysége a mondat (diskurzíve megfogalmazott gondolat), a költemény építőkövei meg a (felszínen ugyan szintén megjelenő mondat mögött realizálódó és a diskurzív folyamatot zavaró, gyengítő) motívum vagy motívumok, továbbá a ritmikai egységek, mint sor, azonosan rímelő sorok stb.

A versmérték fontosságának egész skálája van a rutinnal alkalmazott sztereotípiától egészen az ún. formai bravúrt csillogtató vers bonyolult és egyéni használatú mértékének fontosságáig. És paradox módon éppen a sémát újraértelmező, szabályok-elő-nem-írta bravúrokkal újjáalkotó, belőle új kincseket kibányászó verseket fenyegeti az a veszély, hogy a dogmatikusan metrum-hű fordítás a kézikönyvek szabályainak mindenáron való érvényesítése kedvéért pontosan a formaalkotó lényegét sikkasztja el. Pl. a sor belsejébe kényszerít olyan szót, amelynek az elején vagy a végén kellene állnia, „átfogalmaz” s így kihagyja a legnagyobb szerűbb poétikai leleményeket, metaforákat, sor-elrendezéseket; enjambement-okat alkalmaz, amikor ez ellenkezik az eredetinek jellegével stb.

A megoldás legyen kompromisszumos, mégpedig minden egyes esetben más és más. Igyekezzék a fordító a lehető legnagyobb mértékben megvalósítani mind a rejtett, mind a szembetűnő struktúrát, a lehető legtöbbet a fontos elemekből, de bármit áldozzon fel bátran olyasminak a kedvéért, ami az ő *meg a művel foglalkozó szakirodalom* ítélete szerint inkább tartozik a lényeghez. Közelítse meg, amennyire csak lehet, az eredeti versformát, de ha ez a mű elszürkítéséhez vezetne, érzékeltesse csupán a lüktetést, tökéletlenül, „nagyjából” ritmussal, nagyjából összecsengő rímekkel (vagy ragrímekkel), vagy akár egészen rosszakkal, ha a rímelő szavak szemantikai összecsengése vagy kontrasztja fontosabb, vagy ha egyszerűen nincs odaillo rímelő szó. (Annál is inkább, mert ún. rímillúziókat — persze főként igen művészi megcsináltakat — találhatunk bőven eredeti magyar versekben is; meggyőződhetünk róla László Zsigmond szép könyvének példáiból is.<sup>14</sup>) Hadd essék ki időnként a fordítás az egyébként vállalt rímelésből és metrumból — akár a szabályosnak vállaltból is —, ha másként nem lehet megvalósítani valamely nagyhatású figurát, szerepeltetni kulcsfontosságú szót. Úgyis korrigáljuk, odahalljuk, ami elmaradt, ha már bennünk van a kialakított minta. A következetesség önmagáért való dolog, nem vezet semmire, ha költészetről van szó. Normatív versfordítás-esztétika csak nonszensz lehet: a norma a fordítandó mű legyen.

Főleg nem kellene aggályosan ragaszkodnunk a magyar szabályok részleteihez, hiszen az eredetinek semmi köze nincs hozzájuk. És merjen döcögni is a műfordítás; ezzel legalább jelzi is saját mankó-voltát, sokat emlegetett, de igazában ritkán vállalt alázatát.

Ugyanez mondható el a szemantikai hűségről. Ez a fajta pontosság teljesen csak a reflexív költemények fordításában fontos, egyébként a költemény meghamisítását jelenti, ha a tárgyszerű pontosság + versformahűség kedvéért megváltozik a formaalkotó elv: pl. szaporodik vagy csökken a metaforák száma, megváltozik a jellegük, felépítésük, körülírások tolakodnak a frappáns, egyenes megnevezések helyére (vagy fordítva), megváltozik a jelzők szerepe stb. (Ez a lényege Jefim Etkind *O krityerijah vjernosztyi* [A hűség kritériumairól] c. tanulmányának. [In: *Poezija i perevod, Szovjetszkij piszatyel*, Moszkva—Leningrád, 1963.] Konkrét elemzéseit a következő fejezetcímek alá osztja: A külső forma költészete — Gondolati költészet — A képek költészete, és mindegyik esetben más és más fordítói eljárást követel. Az utolsó csoportban például, Musset *Madrid* c. verse kapcsán, teljesen helyénvalónak tartja a sétányoknak vagy a lépcsőknek valami egészen mással való helyettesítését, de elengedhetetlenek a metonímiák szerkezetének megtartását: több synekdochében kell a madridi hölgyekről beszélni. Kisebb hűtlenség „kék szemek” helyett „piros ajkakat” írni, mint pl. „kékszemű hölgyeket”).

\*

Mindez természetesen a megítélés egyetlen egzakt kritériumának elvetését is jelentené. De hát a metrumhoz és a „tartalomhoz” való hűség önmagában úgysem igényel semmi különösebb erőfeszítést. Íme egy példa.

Vegyük a következő két egyszerű sort Mácha *Májusából*:

„Ouplné lűny krásná tvář  
(... két sor ...)  
Ve růžovou vzplanula zář.”

Szó szerint: A telihold szép arca rózsaszínű tündökléssé ragyogott föl. Mivel „a hold arca” = „a hold”, azt kell két négyes jambusban közölni, hogy a szóban forgó égitest hirtelen rózsaszínű lett. Könnyedén lehet gyártani a szövegű és „költői” megoldásokat. „A telihold szép arca” már jambikus is; még egy szótag és máris kész az egyik sor; legyen ez „lám”, „már” vagy „most”. „Lám”-mal ilyen lehet a másik sor: „Kigyúlt, színezte rózsaláng.” — „Már”-ral: „Felragyog, rózsaszínre vál.” — „Most”-tal: „Lett rózsaszínű hamarost.” Költőileg: „A teli-

<sup>14</sup> *A rím varázsa*. Bp. 1972. „A rímillúzió” c. fejezet. L. még a „Lazulás és zeneiség” címűt is.

hold most hirtelen (. . .) Rózsaszín lett a Zenithen”, vagy: „Az égen fent a telihold — Kigyúlt, lett rózsaszínű folt” stb. Mind kifogástalan verstani szempontból, „érthetőek”, és híven közvetítik ezt a meteorológiai információt. Műfordításaink hemzsegek az ilyen megoldásoktól. Mukafovský rámutatott híres tanulmányában, hogy a mű egyik lényeges formaalkotó eleme: a különböző alakzatokat létrehozó hangismétlések. (Pl. a, b, c — a, b, c vagy a, b, c — c, b, a sorrendben a két felsorban, vagy csupán egy felsorban belüli alakzat stb. Gyakori továbbá a jelzett szó több hangjának a jelzőben való megismétlődése, vagy egyéb szavak között, melyek között így szimbolikus kapcsolat alakul ki.)

Ouplně lůny krásná tvář  
ú ln | lún || á á á

Nem szükséges, hogy a fordító ugyanazokban a sorokban helyezze el a fonetikai alakzatokat, de ez fontos sor, az egyik szimbolikus alapmotívumot tartalmazza. Legyen tehát esetleg: „A telt hold álmos homlokát — A rózsza lángja fonta át.”

lt | ld||álmo | oml á  
hol || ho l

De ezzel még nincs kimerítve ez a látszólag egyszerű sor. — Mácha prozódiai problémát oldott meg azzal, hogy mondathangsúlyos egytagú szót tett a legtöbb hím-sor végére, így biztosította, hogy felfelé ívelő legyen. De mert nagy költő, erényt kovácsol a kényszerűségből; olyant, hogy annak már lényegi szerepe jut a mű arculatának meghatározásában. Ezek a sorzáró egytagúak nemcsak hangsúlyosak, hanem szemantikailag is súlyosak, csaknem mindig főnevek és ragozatlanok. Így szinte kiszakadnak a mondatból, önállósulnak, megszűnnek egyedi jelenséget jelenteni, amint azt csalfán feltűnteti a grammatikai mondat; szinte ideává válnak, ha szabad ezt mondani. „Notion pure”-ré, mondaná Mallarmé. Annál is inkább, — erre is Mukafovský mutat rá Mácha-tanulmányaiban — mert gyakran olyan metaforikus szószervezetek grammatikailag *főlerendelt* tagjai, melyekben a nyelvtanilag alárendelt tag — birtokos jelző — bír tárgyi jelentéssel, mint az idézett sorban is: jelen csak a hold van, az arc „csak” metafora. Még meggyőzőbb ez, ha hosszú magánhangzót tartalmaz a szó; itt meg még azt a viszonylag ritka rzs-szerű hangot is.

Ez belemagyarázásnak tűnhet; de Mácha ráadásul feltűnően ismételt is bizonyos rímpárokat (a szóban forgót pl. tízszer a kb. 800 soros műben, és mindig csak egymással rímelnék) különböző szintaktikai és szemantikai funkciókban. A leggyakrabban ismétlődők ezek:

zár — tvář	(ragyogás — arc)
stín — klín	(árnyék — öl[főnév])
den — sen	(nappal — álmom)
noc — moc	(éjszaka — hatalom [mint „a hold fény-hatalma” fordul elő])

Vagyis: fény — arc  
árny — öl

+ idő — hang

nap — álmom  
éj — (fény-)hatalom

(Az idő a mű tulajdonképpeni főszereplője: az evilági idővel, mely nem más, mint *múlás*, szembe van állítva a költőtől és hőstől örökre elrabolt gyermekkorának nem-tagolt, nem-múló ideje, melyet már csak a nemlét, a halál ad vissza. A múlás azért szörnyű, mert a nem-múlás felé visz. — De maga a rímpár két esettől eltekintve nem az erről szóló fejtegetésekben fordul elő, hanem egészen más kontextusokban, és „korszak” jelentésben.)

Az első két rím mindegyike analógiás viszonyban van rímválaszával, a két rímpár viszont egymással ellentétes viszonyban: az arc Isten arca,<sup>15</sup> a fény pedig a Lux aeterna — az árny a nemlét; de föl lehet fogni így is: fény és arc: ami kívül van, látható; árny és öl: ami belül van, nincs, nem látható. A fény a műben mindig valakinek vagy valaminek az arcára esik; a tó, a tömlő, az ég stb. öle folyton elnyeli valaminek az árnyát. A fény és az arc az élet, de maga az élet is csak látszat; az árny és az öl a meghalás, a semmi realitása. A másik két rímpár tagjai általános szemantikai síkon ellentét-pároknak tekinthetők, a mű kontextusában azonban szintén analógiákká válnak.

<sup>15</sup> Mácha egy másik művében így fordul elő ugyanez a rímpár:

Az egész földet vágyom karomba venni,  
És elmerülni az esti ragyogásban;  
De ezzel az érzéssel hasztalan gyötrődöm,  
Mert bárhozzá nézek, hiányzik az — arc.

Szerencsére véletlenül a magyarban is egyszótagúak ezek („idő” helyett lehet „kor”-t írni), de az analógiás szavakkal már nem rímelnek. Most vagy bele kell nyugodni, hogy ezeken a helyeken hiányzik a rím, vagy megnézni, használható-e valamire az, ami rímel.

fény: kény, lény, tény, vény.

árny: hány, lány, szárny.

nap: bab, hab, lap, pap, rab, had, vak stb.

éj: mély, kéj (banálisak); bél, cél, dél, dér, fél, ér, szél, tér, tél, vér stb.

Legyen: fény — lény

árny — lány

nap — rab

éj — ?

(Lehetne „a holdi fény-erély”, nem baj, hogy szörnyen hangzik, de nem teszi lehetővé minden kontextus; fontosabb, hogy mindig ugyanazzal a szóval rímeljen az „éj”. Tehát: „Hold fény-hatalma véget ér”.)

Ti. az egyik főszereplő egy *lány*, a másik pedig szerelmese, egy kivégzésre váró *rab*. De a rímekben e szavak csak mint metaforák szerepelnek.

Ez kb. ilyen értelmezést tesz lehetővé: a Fény analóg az igazi Léttel, szemben a materiális Élettel, mely csupán „álom, léte rab”, s melynek „bölcsoje-sírja” a nőiség princípiuma (a csehben „öl”, a magyarban „lány”, pl. az árny „hull s öleli víz-öl, zöldhajú, néma lány”). A metaforák „rab” szava azért antitetikus valamelyest a „nap”(pal)-lal, mert a főszereplőt csak a második, éjszaka játszódnak ének nevezi rabnak, és ez az egyetlen ének, melyet teljesen kitölt a jelenléte.

Ez sajnos az eredetinek két ellentétes értelmezési lehetősége közül (élet — nemlét; látszat-élet — kegyetlenül reális halál) csak az egyiket nyújtja, és a szemléletes, tehát költői „arc” helyett elvont fogalmat tartalmaz, de lényegében mégis úgy *működik*, mint az eredeti: megvan az egymással kontrasztáló rímpárok önmagukon belüli analógiája, ill. a harmadiknak önellentmondásos jellege: tagjai antitetikusak is meg analógiásak is (ti. némi jóindulattal rá lehet fogni, hogy ezt sugallja: „a nappal rab s az éjszaka győz”). Az „éj — hatalom” nem megy, bele kell nyugodni.

Tehát az illető két sor:

A telt hold arca, éjszép lény,

It ld || é é é

(. . .)

Kigyúlt, átfonta rózsás fény.

\*

Ugyanebben a műben — más módon — a „szerelem” szó játszik nagy szerepet. De a csehben nincs két külön szó a „szerelem”-re és a „szeretet”-re, s így megint csak elkerülhetetlenül jelentés-szegényedés áll be. Ezen már csak egyetlen módon lehet segíteni: *jegyzettel*. Mindig ezt kell tenni, ha valamely fontos elem csak tökéletlenül valósítható meg, vagy egyáltalán nem (pl. mert valamely speciális nyelvi sajátosságra van fölépítve, vagy csak az illető kultúra kontextusában érthető emblematikus elem vagy célzás). Tulajdonképpen az ilyen jegyzetet lehetne információnak nevezni. Az imént kissé lenézően szoltunk az információ ismeretterjesztő jellegéről; pedig ha oly nagy erőfeszítések tétetnek az irodalmi művek titkainak, mélyebb értelmének, hatóeszközeinek egzakt módon való megfejtésére, méghozzá nem is eredménytelen erőfeszítések, akkor nagyon is fontos és tiszteletre méltó dolog az ismeretterjesztés, az új eredmények közkinccsé tétele, ilyen módon is megvalósuló vulgarizálása. Bizonnyára sokan idegenkednek a művel való emotív azonosulás eme lelketlen degradálásától. De a szentségtörés úgys visszavonhatatlanul megtörtént. Az irodalom befogadása, vele való kapcsolatunk — mind a kutatásé, mind a kritikáé, mind pedig az olvasóé — nagymértékben intellektuálisává vált; lehet, hogy ez sajnálatos dolog, de tény. A műelemzések szinte hozzátartoznak tárgyukhoz, túlzásaikkal együtt is: a *Macskák* leendő fordítói már nem hagyhatják figyelmen kívül Jacobson megállapításait. Nincs igaza annak, aki fölöslegesnek tartja az „ügysem észrevehető” sajátágok megvalósítását. Egyrészt hatnak akkor is, ha nem vevődnek észre, másrészt meg föl lehet rájuk hívni az olvasó figyelmét.

*Jó volna, ha minden verseskötet kétnyelvű lehetne.* A szinte tudományos alapossággal készült, de saját tökéletlenségét még jegyzetekben is hangsúlyozó és kiigazító fordítás értelmessé teszi az idegen szöveg jelentését még az illető nyelven nem értő olvasó számára is.

\*

De vajon nem degradálná-e ez a filológiai módszer a versfordítást a mesterség szintjére? Hiszen éppen ettől félti Somlyó is: „Ha fordítói módszerünk és gyakorlatunk elszakad költészetünk fejlődési vonalától; valamiképpen önállósul; egy hagyomány ápolásává, egy hagyományos közönség-igény kielégítésévé, egy mesterség folytatásává válik.”

De igen, úgy gondolom, hogy mesterséggé degradálja; csupán Somlyó rossz, könnyen üzhető és csaknem értelmetlen mesterségről beszél, fuszásról, mi pedig jó mesterségről, mely hasznos és nehéz. Emez például olyan nehéz, hogy ha valóban ideális állapotok uralkodnának e téren, legelső követelménye az illető nyelv és kultúra alapos ismerete volna: nyersből fordítani abszurdum;<sup>16</sup> tisztelet az ennek ellenére is jól sikerült kivételeknek. Ez a mesterség fáradságos, időrabló, előtanulmányokat és rengeteg igen „próza” pepecselést követel, és kevés babérrel kecsegtet. Mégis, a művészi babérokat se sajnáljuk: hagyjuk meg őket az eredeti mű szerzőjének.<sup>17</sup>

## Variációk az elmúlás témájára

(Négy Shakespeare-sonett új fordítása elé)

HORVÁTH LÁSZLÓ

Shakespeare sonettjei 1609-ben láttak először napvilágot, Thomas Thorpe „kalózkiadásában”, Francis Meres azonban már 1598-ban megemlíti őket *Palladis Tamia* című antológiájában: „Ovidius édes, szikrázó szelleme a méz-szavú Shakespeareben él tovább. Példa rá *Vénusz és Adonisza*, *Lukrécia*ja, meghitt baráti társaságban közkézen forgó *Szonettjei*. . . Ha angolul tudnának, Shakespeare finoman csiszolt nyelvét beszélnék a Múzsák is.”<sup>1</sup> Keletkezésük, szűkebb-szélesebb olvasóközönséggel való találkozásuk pontos ideje tehát nem ismeretes, jöllehet számos könyvtári polcot megtöltenének a problémát szigorúan filológiai vagy éppen fantasztá szemszögből vizsgáló szakirodalom kötetei.

Mintha ez az obskurus jelleg kísértene a ciklus magyarországi útja elején is: a sonettek tolmácsolásának úttörő feladatát — Kardos László számol be róla<sup>2</sup> — Lőrinczy (Lehr) Zsigmond vállalta 1863 végén; tíz darabbal el is készült — de csak majdnem fél évszázaddal később kerülhetett sor a publikálásukra. Lőrinczy után másodikként Szücs Dániel fogott hozzá a sonettek magyarításához, a kézirat azonban elkallódott. A teljes ciklust végül is, kronológiai sorrendben, a következők fordították: Győry Vilmos és Szász Károly (1878), Ferenczi Zoltán (1916–18), Szabó Lőrinc (1921, ill. 1948), Pákozdy Ferenc (1943), Keszthelyi Zoltán (1943), Justus Pál (1956).

Miről szólnak a Sonettek? Részletes fejtegetés helyett hadd álljon itt egy költői érzékenységu irodalomtörténész néhány mondata, annál is inkább, mert az alábbi, harmóniára koncentrált fordítások is mintha ezt a felfogást tükröznék: „Szólnak e sonettek mindazokhoz, akik magukon tapasztalták az emberi lét forgandóságát. A megírásukat kiváltó ok a múlté, de témájuk örök. Minden költészeti ihletője és tetőpontja a bennük foglalt tragédia: a diadalmas

<sup>16</sup> A prózai fordításból készülő műfordítás nyíltan a schopenhaueri séma szerint működik: az eredeti nyelven kifejezett idea → a „puszta” idea → a célnyelven megverselt idea. A „puszta idea” itt a nyersfordítással azonosítható; a megverselt tehát elvileg még messzebb áll az eredetitől, mint a nyersfordítás.

<sup>17</sup> Jiří Levý, aki a fordítást félúton levőnek tartja a tudományos és a művészi tevékenység között, a művészi mozzanatot a helyes ekvivalenciák megtalálásában látja. Van benne igazság, hiszen valóban jelen van az intuitív mozzanat még az ilyen fordítás során is. Mégis, olyan nagy a különbség a zseniális alap gondolat, rendezőelv és bonyolult, rengeteg elemből összetevődő struktúra átfogó megragadása, „kitalálása” — ha úgy tetszik: a varázslás, bár a költő is részben mesterember — és mindennek racionális úton való kielemezése és jó vagy akár nagyszerű érzékkel történő megvalósítása között, hogy mégiscsak helyénvalónak tartanám a mesterség szó vállalásának szerénységét.

De azt is gyanítom — árok is van, gödör is van —, hogy bizonyos, főleg modern műalkotások, amelyekkel még nemigen tud megbirkózni az elemző elme, valóban *művészi* fordítást igényelnek.

<sup>1</sup> Francis Meres: *Palladis Tamia*, 1598 — idézi a következő kötet: T. G. Fleay: *Shakespeare Manual*. London, 1878. 14.

<sup>2</sup> Kardos László: *A 73. sonett magyar útja (Shakespeare-tanulmányok, szerk. Kéry László, Ország László és Szenczi Miklós, Akadémiai Kiadó, 1965. 58.)*



Idő könyörtelenül gázol át vágyaink és reményeink romhalmaza fölött. Ez jut kifejezésre a természet és a művészetek minden egyes megnyilvánulásában: erre emlékeztet a napóra mutatója, egy hervadó virág, egy ránc-fogta, szép arc; ott jár az őszi betakarítás nyomában, elűzi a remény csillogását napfogyatkozás idején; róla mesél a megsárgult kézirat, a beomló piramis; nevét locsogja a parton megtörő hullám, nevét mormolja a letűnt korok emlékét őrző történelem. Minden elmúlik. . . egyedül csak a szerelem nem az Idő bolondja. . . ”<sup>3</sup>

A lentebb közölt négy szonett a ciklus első részébe tartozik, amelynek központi figurája a szépséges, szőke hajú férfi. (A filológia már rég túljutott azon az izetlenkedő feltételezésen, miszerint a költő és az emlegetett férfi között homoszexuális viszony állt volna fenn; számos példával igazolták, hogy a reneszánsz kor Angliájában a „lover” és a „friend” szinonim fogalmaknak számítottak, s hogy a baráti érzés mélységének ilyen intenzitását kifejezésre juttatása korántsem volt egyedülálló.) A szőke férfi motívuma egyébként a 126. szonettig terjedő ciklus-részen vonul végig, a 127—152-ben felváltja a „szonettek fekete hölgye”, a két utolsó darab pedig konvencionális szerelmi témákra épülő „ujjgyakorlatnak” tetszik. L. C. Knights három pontban foglalja össze a szonettek lényegét: türelmetlen, mohó létszeretet; az Idő mindent rombadöntő hatalmának mély átérzése; a dolgok örök változásával szembeállítható bizonyosság keresése. A megtalált bizonyosság ismét három formában jelentkezik: család és utódok, halhatatlan vers, igaz szerelem.<sup>4</sup>

Az első tizennyolc szonettben az *utód*, ill. *halhatatlan vers* feloldás-variációkat találjuk. Válogatásunkban (eredeti szándékunk szerint is) két vers foglalkozik az előbbivel és kettő az utóbbival. Bizonyos mértékig vulgarizálva azt is mondhatnánk: Shakespeare-t, a reneszánsz hús-vér emberét, és Shakespeare-t, az örök művészt reprezentálja ez a négy szonett.

Néhány szót a Shakespeare-korabeli angol szonett felépítéséről. A XVI. század közepe táján Sir Thomas Wyatt, de méginkább Henry Howard, Surrey grófja az angol nyelv sajátosságainak és követelményeinek megfelelően átalakították az itáliai mintát: bevezették a tízszótagos, hímrímbe végződő, ötlábú jambus-sort, az első tizenkét sort szerkezetileg három tisztán elkülönülő részre (*quatrain*) osztották, s a szonettet a páros rímű *couplet* zárta. Ettől a normától persze el-eltértek az Erzsébet-kori költők, Shakespeare-re viszont végig jellemző maradt.

A 2. szonett *quatrain*-jei egyre növekvő erejű, lépcsőzetes gondolatépítéssel juttatják kifejezésre a költőnek az értelmetlenül eltékozolt élet fölötti rosszsallását, a harmadik ugyanakkor feloldást kínál, s a záró sorok frappáns magyarázata érzelmileg és értelmileg is kielégíti, egyszerűségében nyilvánvalóvá varázsolja az első tizenkét sor reneszánsz közhelyét. A *quatrain*-ek növekvő intenzitása szerkezetileg az érvelés fogásaiban nyer kifejezést (*When. . . then. . . how much more. . .* — a köznapi vitastílus nyelvére lefordítva: ha majd. . . akkor aztán. . . bezzeg ha). A fordítónak ügyelnie kell tehát, hogy az egyes részeket bevezető kötőszók értelemmel egyre inkább telítettek legyenek. Dávidházinál a következő megoldást találjuk: *ha. . . s ha. . . középfok + lásd, ha*. Szabó Lőrinc a harmadik *quatrain*-ben még egy *viszont*-tal toldja meg a *ha. . . s ha* variációt. Egyik változat sem éri el az eredeti hőfokát, harmonikusabbá szelídítik annak döccenő váltásait.

Mint említettük, a záró *couplet* szándékoltan tényszerű közlése természetessé emeli a fő gondolatot: „This were to be new made when thou art old, | And see thy blood warm when thou feel'st it cold.” Szabó Lőrinc „tapadóbb” fordítása tűnik hitelesnek: „Igy újnál, öregem, és a véred | Melegitene, bár hidegnek érzed.”

Mindezek ellenére Dávidházi átültetésében számos *trouvaille* is akad: a 4—5—6. sor nagyszerű szömegválasztásai (pl. 6.: „vagyó napok szerelmes. . .” — telítálat az eredeti „*lusty days*”-jére; a többi fordítónál *deli, délceg, vidám, boldog* szerepel, holott a *lusty* — lust! — Shakespeare idejében *kéjsóvárt* is jelentett), s főképpen a 10—11. sor finom, szerkezeti archaizálása.

A 12. szonett a természetből kölcsönzött képekkel él, s így magától értetődően melankolikusabb tájakra viszi a költőt s fordítót egyaránt. Az elmúlást hirdető óra, a „mocskos éj”, az elhervadó virág, az őszülő fűrtök, a kopár fák s a learatott gabona borostás arcú halottra emlékeztető, gyászos képe — mind, mind a világirodalom (igaz, hogy többnyire Shakespeare után) elkapott témái közé tartozik. Ami mégis élénk, láttató erőt kölcsönöz nekik: a nagy-szerűen megvont ellentétek és a bizzar halálképek-gondolat alliterációval árnyalt kifejezése. Az ismerős *couplet*-motívum itt csattan a legmegnyugtatóbb ígért hangján.

Amit a fordító szeretett volna átültetésében megoldani: lehetőségig visszaadni a vers egyfajta, borongós monotonitását, mégpedig az alap-versláb, a jambus minél gyakoribb

<sup>3</sup> Sir Walter Raleigh: *Shakespeare*. London, 1907. 92—93. (az utolsó sor idézőjeles része a 116. szonettben található. Szabó Lőrinc ford. — H. L.).

<sup>4</sup> L. C. Knights: *Some Shakespearean Themes*. London, 1959. 49—50.

alkalmazásával s az eredeti kivétel nélkül hosszú magánhangzós vagy diftongikus rím��tagjainak (mert ezeknek is hangulatfestő szerepük van) a megtartásával. Ez többé-kevésbé talán sikerült, bár a *couplet* páros rímjét, épp a csattanó lezárás kedvéért, meg kellett volna hagynia rövid-hangzós-nak. A borongós ritmusra való koncentráció önként ugraszította be a 3. sor trochaikus lejtését, ami, ha vétség is az eredetivel szemben, a magyar változatba, úgy hisszük, beleillik. Az 1–3. sorok tiszta rímje tartalmilag is aláhúzza az elmúlás gondolatát („jár az óra — hervadóra”); az eredeti 8. sorának négy alliteráló „b” hangjából a fordítás kettőt visszaad (Szabó Lőrincnél nem találunk alliterációt). A 7–8. sor bizarrságában megragadó, összetett képe azonban elhalványodik (eredeti: „And summers’ green all girded up in sheaves, | Borne on the bier with white and bristly beard”); nem talált jobb megoldásra a 11–12. sor sem („Since sweets and beauties do themselves forsake | And die as fast as they see others grow”).

A 15. szonett ismét hagyományos témára épül: minden mulandó, az élet nem más, mint egy színpad, hamar elszáll az ifjúság. Az imént láttuk, hogy a *quatrainek* gondolati tartalma egyre inkább kiteljesedett (2. szonett); a 15.-ben más fogáshoz nyúl a költő: az első négy sor minden dolgok mulandóságát állítja elénk, a következő kép az emberi világra redukálódik, a harmadik pedig a megszólított ifjúval hozza kapcsolatba ugyanazt a kérdést. A záró feloldás itt új tartalommal jelentkezik: az ifjút a költő halhatatlan verse teszi örök életűvé.

Előre kell bocsátanunk: Dávidházi fordítása egészében jobbnak tűnik a Szabó Lőrincnél. Ha némi fenntartással fogadjuk is C. S. Lewis megállapítását — Shakespeare szonettjei sosem „beszélnek”, hanem „dalolnak”<sup>5</sup> — mindenesetre a 15.-ben kevés a gondolati és stílusbeli törés; Szabó Lőrinc „realista” fordítói módszere: a két zavarba ejtő enjambement s a szándékolt „jambustalanítás”, a minél dísztelenebb szavak kiválogatása itt nem egészen igazolt. Dávidházi „harmonizált” fordítása közelebb áll az eredetihez, s a jambikus hímrímekből is többet ad vissza. A 6. sor alliterációi okozta nehézkességet kisimítja ugyan („Cheered and check’d even by the self-same sky” — Szabó Lőrinc és a többiek sem tartják meg a túlsúlyolt betűrímeket, pedig gondolati funkciójuk van a sorban), s a záró *couplet* érzelmi tartalma is szegényebbé válik nála (Szabó Lőrincnél viszont értelmi elhajlást találunk: „And all in war with Time for love of you, | As he takes from you, I engraft you new.” — „S küzdve az Idővel, mely elragad, | Mert szeretlek, én feltámasztalak.”) — e két hiányosság ellenére egyenletesen magas színvonalú munkának tartjuk Dávidházi átültetését.

Shakespeare talán legismertebb és legkedveltebb szonettje a 18. Remekbe formált szerkezetéről C. S. Lewis nyújt érdekes elemzést: szerinte a *fő tételt* a 9–10–11–12. sor foglalja magába („But thy eternal summer shall not fade. . .”), ezt *magyarázza* szonettje fel megnyugtatóan a záró *couplet*; az 1. sor *hasonlatot* kínál, a 2. ezt *elveti*, a 3–4. sorban pedig egy-egy *exemplum* (intő példa) bizonyítja a hasonlat képtelen voltát; újabb kétsoros *exemplum* következik a napról, s végül mindezt lezárja az *általánosító* 7–8. sor.<sup>6</sup> Szabó Lőrinc egészében megtartja ezt a dramatizált szerkesztésmódot, Dávidházinál grammatikai okokból feloldódnak a határok (pl. a 9. sorral kezdődő *főétel* visszautal az előző részre, nem különül el).

Új, bravúros stilisztikai megoldásokat viszont ebben a Dávidházi-fordításban is találunk. A „mortalóc szelek” (előbbi átültetésekben *vad*, *ill. zord*) shakespeare-i hangulatú telitalát; a 13–14. sor egységében retorikai remeklés, Szabó Lőrinc változatánál is hatásosabban zár. (Szabó Lőrinc: „Míg él ember szeme s lélegzete, | Mindaddig él versem, s élsz benne te.”) A 7–8. sor szóismétléssel, alliterációval feszített, *vagy-vagy*-gyal árnyalt drámája mindkét fordítónál szép, adekvát megoldásra talál. („And every fair from fair sometime declines, | By chance or nature’s changing course untrimm’d” — Szabó Lőrinc: „S mind válik a széptől a szép, ahogy | Rútítja endre vagy vakon a rossz.”) A 11. sor jeges félelmét s a 12. paradoxonát viszont Szabó Lőrinc adja vissza vissza nagyobb láttató erővel: „Nor shall Death brag thou wander’st in his shade, | When in eternal lines to time thou grow’st” — „Ne mondja Halál, hogy rád árnya hull: | Örök dalokban nősz időkön át.”).

A fen tebb vázoltak, természetesen, csak töredékét érinthették egy alaposabb műfordítás-elemzésnek. Kevés vagy semmi szó nem esett a ritmusképletről, a rímek formai és gondolati szerepéről, a szonettfordítás részproblémáiról, nem vehettük be az összevetésbe a többi fordító változatait sem. Ami azért talán ennyiből is kiderül: világirodalmi remekművek mindig újabb és újabb tolmácsolóra találnak, és kell is, hogy találjanak, hiszen a műfordításban nincs végleges megoldás. Szabó Lőrinc inkább a realiztikus, az alábbi kísérletek inkább a harmonikus oldaláról közelítették meg Shakespeare szonettjeit, s a többi fordító megint mást-mást látott meg bennük. Egy Vas István-idézet kívánczik ide: „. . . a világirodalom nagy remek-

<sup>5</sup> C. S. Lewis: *English Literature in the Sixteenth Century*. Oxford, 1944. 508. (*The Oxford History of English Literature* 3. köt.).

<sup>6</sup> C. S. Lewis: i. m. 507.

műveit voltaképpen minden korban újra kellene fordítani, még akkor is, ha nem tudjuk felülmúlni az előző fordítást, mert ezeknek az örökké izgalmas remekműveknek minden kor új válasszal vagy magyarázattal tartozik — s a legközvetlenebb válasz és magyarázat a fordítás.”<sup>7</sup>

## Shakespeare-szonettek

### DÁVIDHÁZI PÉTER – HORVÁTH LÁSZLÓ

William Shakespeare:

#### 2. szonett

Ha szépséged kertjébe negyven év  
mély árkot ás, redőzi homlokod,  
és ifjúságod büszke köntösét  
már diestelen rongyokká szagatod,  
s ha számonkérlek tünd szépségedet,  
vágyó napok szerelmes kincseit,  
szégyenben égő, besüppedt szemed  
pazarlásodról mit felel nekik?  
Időd bölcsebben élted volna, lásd,  
ha így menthetné: „Gyermekeim amit  
kezdtém bevégzi majd a számadást”  
s rajta csodálhatnák vonásaid!  
Mint friss virág nyílhatna régi tőn  
s melengetné hült véred jólesőn.

Dávidházi Péter fordítása

William Shakespeare:

#### 12. szonett

Ha számolom, mi gyorsan jár az óra,  
s a büszke nap hogy mocskos éjbe fúl,  
zsenge szírom mint vált hervadóra,  
és holló fürtre dér ezüstje hull;  
ha büszke fát már nem díszít levél,  
s tikkadt csordának enyhet nem kínál,  
a nyári zöld már csak kévékben él,  
s borostával borítja zord halál:  
szépséged akkor tűnődésre int,  
téged sem szán a romboló Idő,  
hisz szép s az édes sorvad egyre mind,  
s elhull míg száz új sokasodva nő;  
s ki bűsz Kaszással érted szembeszáll,  
fiad lenne, kit nem riaszt halál.

Horváth László fordítása

William Shakespeare:

#### 15. szonett

Bár jól tudom, hogy halandó a lét  
teljében csak futó percig ragyog  
s e roppant színpad sok jelenetét  
titkon irányítják a csillagok,  
hogy mint palánták nőnek emberek,

<sup>7</sup> Vas István: *Szent Ágostonról, a kinyilatkoztatásról és a fordításról (Megközelítések, Szépirodalmi, 1969. 61.)* .

derű, ború közt mind egy ég alatt,  
 ifjú erőt mind kérkedőn nevet  
 míg úgy elfogy emléke sem marad;  
 mégis e röpke fény hoz most elő  
 s oly ifjú-gazdagon láthatlak itt,  
 hol Romlás verseng s pusztító Idő  
 mint döntsék szennyes éjbe napjaid:  
 de az Idő tőled bármit rabolt,  
 helyébe versem örök újat olt.

Dávidházi Péter fordítása

William Shakespeare:

18. szonett

Talán a nyáridőhöz mérjelek?  
 Szebbek s nem oly túlzóak kincseid:  
 május lány rügyét martalóc szelek  
 rázzák s a nyár birtoka túl rövid,  
 az ég szeme sokszor már perzselő,  
 vagy ború földi arany színeit,  
 s míg rontja Véletlen s váltó Idő,  
 szépségéből a földi szép veszít.  
 Nem úgy nyarad, mely már örökre szól,  
 meg nem fakúlhat szépséged soha,  
 halál árnya sem érheti utól,  
 épen megőrzi verseim sora,  
 s míg ember lélegzik, míg lát a szem,  
 él versem és nem múlhatsz el te sem.

Dávidházi Péter fordítása

## A Gramsci-irodalom legújabb eredményei

SÁRKÖZY PÉTER

Az 1967-ben Cagliariiban megrendezett nemzetközi Gramsci-kongresszus anyagát tartalmazó tanulmánykötetben száz oldalon olvashatunk Antonio Gramsci műveinek külföldi elterjedéséről, sikeréről — fogadtatásáról, és tanulmányköteteket lehetne írni az olasz marxista filozófus gondolatainak olaszországi és nemzetközi elterjedéséről, beépüléséről a marxizmus-leninizmus rendszerébe, az olasz és más nemzetiségű kommunisták mindennapi politikai és elméleti harcaiba.

Az olasz kommunisták Mussolini börtöneiben elpusztult vezetőjének elméleti írásaival az olasz szellemi élet — az illegális kiadványokat nem tekintve — a II. világháborút követő években ismerkedhetett meg, amikor Gramsci börtönleveleinek és tanulmányainak folyamatos megjelentetése a felszabadulás frissességét, egy új világnézet elterjedését hozta az olasz gondolatokba. A börtönlevelek első válogatását (magyar fordításuk most jelent meg második bővített változatban a Kossuth Könyvkiadónál Komját Irén gondozásában) a jobb- és baloldali irányzatok képviselői egyaránt mint az értelem ünnepét üdvözltek, vállalva, hogy Gramsci életműve nemcsak az olasz kommunisták öröksége, hanem az egész olasz és európai szellem része (Luigi Russo és Benedetto Croce recenziói a Belfagor és a Quaderni della Critica 1947-es évfolyamában). Az általános lelkesedés hamarosan megváltozott, amikor a személyes vallomások a Börtönfüzetek elméleti írásainak tíz kötetre terjedő anyaga mindenki előtt megvilágította, hogy Gramsci esetében nemcsak egy hősies élet előtti tisztelgéssel kell számolni, hanem az olasz közgondolkodásban bekövetkezett forradalmi változással, hogy Antonio Gramsci tanításai az ellenállási harcból több milliós tömegpárttá erősödött olasz kommunista párt elméleti fegyverévé váltak, alapja lettek a marxizmus-leninizmus olaszországi elterjedésének, az olasz marxisták politikai, ideológiai harcainak. Ezzel a felismeréssel egyidőben megkezdődött a mai napig tartó vita Gramsci és Croce filozófiai és kulturális szembesítéséről, Gramsci írásainak mai érvényességéről, hogy mennyiben jelent Gramsci életműve új tájékozódási irányt, a marxizmus-leninizmus olasz interpretációját, a fél évszázadon keresztül egyeduralgó crocei liberális szellemtörténet felszámolását.

Harminc év leforgása alatt Olaszországban szinte minden Gramsci-írás közközre kerülhetett — az elkövetkező évekre várható az összes művek kritikai kiadása az Istituto Gramsci (V. Gerratana — E. Fubini) gondozásában- és a teljes életmű, a különféle gyűjteményes kiadások, életrajzok, tanulmánykötetek segítségével a legszélesebb közönség előtt megismerhetővé vált. Ugyanakkor Gramsci gondolatainak igazi elterjedése, az elméleti viták elmélyülése a XX. kongresszussal egyidőben, a hidegháború légkörének oldódásával, az olasz kommunisták pozíciószerezésével és azt segítve kezdődött meg. Ekkortól számítható az elméleti igényű tanulmányok megszorodása, a külföldi fordítások ugrásszerű kibővülése, a nemzetközi érdeklődés megjelenése is.

A megnövekedett érdeklődés, a tanulmányok és hivatkozások sora azonban nemcsak azt bizonyítja, hogy Antonio Gramsci életműve a mai olasz szellemi élet egyik meghatározó tényezője, hanem egyidejűleg jelzik, hogy megkezdődött a harc Gramsci marxista szellemi hatásának semlegesítéseért, hogy a különféle politikai és ideológiai irányzatok képviselői szembeszállva az OKP Gramsci-örökségével saját pozíciójuk erősítésére igyekeznek felhasználni a marxista filozófus természetes történelmi közegetől elszakított töredékes megállapításait. A liberális, neoszindikalista, ökonomiai irányzatok képviselői, az OKP megalakítójának és vezetőjének portréjával szemben megkísérlik az 1921–22-es gyárfoglalásokkal támogatott Gramsci-cikkek alapján a Gramsci a mai olasz balközép egyik elődjeként felmutatni, megfedkezve arról a tényről, hogy Gramsci politikai és elméleti harca nem állt meg a munkástanácsok mozgalmának támogatásánál, hanem az Olasz Kommunista Párt megalapításához, annak lenini stratégiája kidolgozásához vezetett. (Ilyen jellegű tanulmánykötetekkel jelentkezett R. Orfei: *Antonio Gramsci*, Varese, 1965 és G. Tamburrano: *Antonio Gramsci. La vita. Il pen-*

siero. L' *Azione*, Bari, 1963, bírálatukat lásd R. Paris: Gramsci „nenniánus” revíziója c. cikkében, Rivista storica del socialismo 1964/21. sz.)

Hasonló eredetű az ultrabaloldali, neobordighiánus Gramsci-interpretáció, melynek képviselői az Olasz Kommunista Párt első éveinek politikai belharcait felújítva Gramscit és Togliattit tartják felelősnek az OKP „megalkuvó” politikájáért, az olasz munkásosztály ügyének „elárulásáért” (A. Leonetti: *Note su Gramsci*, Urbino, 1970; F. De Felice: *Serrati—Bordiga—Gramsci*, Bari, 1971; P. Bonomi: *Partito e rivoluzione*, Milano, 1973.). Az ultrabaloldali interpretációk másik megnyilvánulásának legújabb és eklatáns példája N. Macciocchi 1974-ben Párizsban megjelent négyszáz oldalas „kollázsa”, a *Pour Gramsci*, melyben a volt ultrabaloldali nápolyi képviselő-szerzőnk Gramscit az OKP „megalkuvó politikájával” szemben a nyugati „értelmiségi forradalom” Mao-jaként igyekszik felmutatni. De Macciocchi könyve csak végletes és az olasz baloldali kritika által egységesen nevétségesnek és tudománytalannak ítélt megfogalmazása (V. Gerratana: *Gramsci in Paradiso*, Rinascita, 1974/21) annak az immár egy évtizede tartó, főleg a francia értelmiségre jellemző Gramsci-interpretációnak mely Gramsciban a „neohumanista marxizmus” egyik megfogalmazóját véli felfedezni. A. Asor Rosa 1965-ben megjelent *Scrittori e popolo* c. tanulmánykötetében Gramsci nép-nemzeti irodalom és kultúra igényét a giobertiánus populizmus származékának és a modern olasz irodalom kibontakozása legfőbb akadályának tartja, és úgy véli, hogy Gramsci tanítása „eltávolítja” a harcos olasz értelmiségieket a munkásmozgalomtól és a marx elmélet igazi vonalától. (Ennek a koncepciónak „következményeit” méri fel legújabb kötetében, *Intelletuali e la classe operaia*, Firenze, 1973.) Az osztrák neomarxista Franz Marek Gramsci felmutatásával igyekszik „megtisztítani” a marxizmus—leninizmust a „sztálini gyakorlat gondolati maradványaitól”, hogy visszaállítani a marxista történelemszemlélet „egyensúlyát.” (*Philosophie der Weltrevolution. Beitrag zu einer Anthologie der Revolutionstheorien*, Europa—Verlag, Wien—Frankfurt—Zürich, 1966; *Gramsci e la concezione marxista della storia*, *Gramsci e la cultura contemporanea*—tanulmánykötet—Róma, 1970, II. köt. 12—19. l.) Marek szerint Gramsci gondolatai a fiatal Marx humanizmusa körüli vitákhoz tartoznak, és úgy véli, hogy korábbi felfedezésük megakadályozhatta volna az egzisztencialisták marxizmussal szembeni fellépését.

A franciaországi Gramsci-érdeklődés is a marxista-humanizmus körüli vitákban erősödött meg (*Beauvoir* 1963-ban megjelent *La force des choses* könyvében írja: „dans une éclatante synthèse Gramsci, marxiste, reprit à son compte l’humanisme bourgeois.” 117. l.). Ennek az interpretációnak, Gramsci állítólagos „humanista historicizmusának” kritikusaként lépett fel L. Althusser *Pour Marx* c. könyvében és több olaszul is megjelent tanulmányában, melyek alap gondolatait részletesen ismertette Huszár Tibor Gramsci filozófiai írásai magyar kötetéhez írt bevezetőtanulmányában (Kossuth, 1970. 9—18. l.), aki — bár rokonszenzvel kíséri nyomon Althusser Gramsci abszolút történetiséggel kapcsolatos vádjait — tanulmánya végén elismeri, hogy „Althusser annyira elmerült az epiztemológiai kérdésekben, hogy nem vette észre a lényegét: Gramsci következetes törekvését Lenin egész életművének a marxista filozófia jeleneként való értelmezésére. . . S méltatlan a forradalmár és a gondolkodó Gramsci életművének mesterként kettéválasztása” (42—43. l.).

Az olasz kommunisták a Gramsci-életmű interpretációjának alapjául a Gramsci tézisek eredeti környezetben, az olasz történelmi, társadalmi, politikai eseményekkel való szembeállításán keresztül vizsgálatát tekintik. Ennek a Gramsci-képnek meghatározója Palmiro Togliatti Gramsci tanulmányai voltak (*Gramsci*, 1955, 1967; *Il leninismo nel pensiero e nell’azione di Gramsci*, Studi Gramsciani—tanulmánykötet—1959, 15—37. l.) Togliatti, aki Gramsci harcostársa, majd az olasz kommunisták politikai ideológiai harcainak továbbvezetője volt, határozottan szót emelt Gramsci „elideologizálása”, az olasz kommunista párttól való elidegenítése ellen: „Kötelességünk kimondani, hogy Gramsci nem volt „értelmiségi”, „tudós” vagy „író”, ahogy azt a mai dicsőhimnuszírók el szeretnék hitetni, Gramsci mindenek előtt a párt embere volt és marad. A párt problémája, az olasz munkásosztály forradalmi pártjának megszervezése áll egész tevékenységének, életének, gondolatainak középpontjában, egy olyan vezetőjének alakja rajzolódik ki, aki az olasz történelem beható tanulmányozása alapján mondja ki, hogy milyen feladatok várnak az olasz munkásosztályra, és ennek a harcnak öntudatával akarja felvértetni a párt tagjait.

Az OKP mai ideológiai vezetői tisztában vannak, hogy Togliatti tanulmányait is a politikus és nem a „szakfilológus” írta, de vallják a Togliatti kidolgozta Gramsci-interpretáció fővonalának helyességét, hogy Gramsci-elméletét csak történelmi környezetében lehet megközelíteni, mert az elvont vizsgálat megbontja a Gramsci által használt fogalmak eredeti egyensúlyát, és épp ezért téves következtetésekre jut (ezt hangsúlyozta L. Gruppi Althusserrel folytatott vitájában, a *Critica Marxista* 1971/1. számában). Hasonlóképp rámutattak arra is, hogy az OKP-n kívül álló legkülönbözőbb Gramsci értelmezések igazi indítéka, közös, megegyező vonása, hogy valamilyen üggyel szembeszálljanak az olasz kommunisták Gramsci által kidolgozott, a szocializmus győzelméért folytatott harci stratégiájával.

A tudományos igényű Gramsci-kutatást már két évtizede az OKP római Gramsci Intézetének konferenciái, tanulmánykötetei, Gramsci válogatásai és dokumentumai határozzák meg. Az első tudományos igényű, önálló tanulmánykötettel is jelentkező konferencia 1958-ban zajlott le Rómában (*Studi Gramsciani*, Roma 1959), mely során az olasz tudományos élet elismert személyiségeinek tanulmányai világosan bizonyították, hogy Antonio Gramsci életműve nemcsak a politikai és filozófiai harc kérdéseit öleli fel, de épp a kongresszust megnyitó Togliatti beszédben kiemelt politikai célszerűség miatt Gramsci érdeklődése kiterjedt a társadalom és történelemtudományok különböző területeire, foglalkozott az irodalomtörténet és irodalomkritika, a neveléstudomány, az olasz társadalom és gazdasági élet szociológiai helyzetével, az értelmiség történelmi különállásának okaival, az olasz irodalom nemzeti és nem népi jellegéből fakadó problémák széles skálájával a Dante-kommentártól a dialektális irodalom, Pirandello és a futurizmus kérdéseiig. A konferencia anyagát tartalmazó tanulmánykötet kézzelfoghatóan bizonyította, hogy Antonio Gramsci tevékenysége az olasz kulturális és szellemi élet egyik lényeges meghatározó elemévé vált, mellyel a kérdéseket megközelítő kutatónak, bármilyen politikai és ideológiai beállítottságú is legyen, számolnia kell. Nem véletlen tehát, hogy az OKP által megrendezett konferencia tanulmánykötetével egyidőben az OKP-n kívül elhelyezkedő ideológiai és irodalmi irányzatok képviselői Gramsci fiatal kori írásainak előtérbe helyezésével egy másfajta, „intellektuális” Gramsci képet igyekeztek szembeállítani a Togliatti—Garin—Gruppi—Gerratana képviselte koncepcióval. Ugyanakkor az 1959-ben megjelent *La città futura* (a cím is Gramsci egyik ifjúkori újságát idézi) kötet tanulmányai — alapvető eszmei-elméleti revizionizmusuk mellett — hasonlóképp bizonyították Gramsci tanainak „felhasználhatóságát”, nemcsak a hagyományos filozófiai és irodalomtörténet, de a legújabb irodalomszociológiai módszerek, a metodikai és lingvisztikai, esztétikai kutatások terén is. A két tanulmánykötet hatására a hatvanas években kisebb-nagyobb Gramsci-életrajzok és -monográfiák születtek (*G. Tamburrano: S. F. Romano, D. Zucaro, P. Spriano, G. Fiori* életrajzi munkái), melyek közös hibaforrása a kommunista forradalmár és az elmélet emberének szétválasztása, a börtönfüzetek elméleti szintézisének hermetikus tárgyalása. Épp ezért tartotta fontosnak az OKP 1967-ben újabb tanulmánykötetben érvényesíteni saját Gramsci-koncepciójának folyamatosságát. A *Critica Marxista* folyóirat különfüzeteként megjelent *Gramsci forradalmi gyakorlata és történetisége* (Prassi rivoluzionaria e storicità in Gramsci, Roma, 1967.) kiadvány bevezető írásában *G. Amendola* a párt nevében cáfolta meg a különböző „elidegenítő” és „elintellektualizáló” értelmezéseket, míg külön tanulmányok foglalkoznak a Gramsci-életmű egyes korszakainak és problémáinak marxista elemzésével (*A. Natta: A politikai párt kérdése; L. Gruppi: A hegemonia fogalma; E. Garin: Gramsci és Croce; N. Badaloni: Gramsci történetisége; L. Paggi: Gramsci, a „kulturális lapszerkesztő; B. Anglani Gramsci irodalomkritikai tevékenysége, P. Spriano: Gramsci és a fasizmus; G. Urbani: A kultúra és az iskola kérdése; V. Gerratana: Gramsci műveinek kritikai kiadása*). Ehhez a tanulmánykötethez szervesen kapcsolódott az 1967 áprilisában Cagliariiban megtartott nemzetközi Gramsci konferencia, mely Antonio Gramsci mai kultúrában betöltött szerepével foglalkozott (*Gramsci e la cultura contemporanea I—II*, Roma, 1970.) és meghatározta a hetvenes évek Gramsci-kutatásainak további irányait. II.

A mai Gramsci-kutatás a szakosodás jeleit mutatja. Az olasz kommunista és szocialista párttörténet egyik kutatási területként jelentkezik Antonio Gramsci életének, harcainak, szerkesztői és pártfunkcionáriusi tevékenységének, börtönéveinek feldolgozása. Az olasz kommunisták Szocialista Pártból történt kiválása, az OKP megalakítása körüli viták, a Bordiga-féle frakció háttérbeszorítása, az antifasiszta népfrempolitika érvényesítése — közvetett módon kihat a ma: olasz politikai élet harcainak különböző értelmezésére is. (A már említett Gramsci életrajzokon túl, Gramsci és a párt kérdésének történelmi feldolgozásában *Paolo Spriano*, az Istituto Gramsci főmunkatársának kutatásai érdemelnek megkülönböztetett figyelmet, mindenek előtt az Olasz Kommunista Párt négykötetes történetének első kötete (*Da Bordiga a Gramsci*), Gramsci politikai írásainak gyűjteményes bevezető tanulmánnyal ellátott kiadása (*Scritti politici*, Roma, 1967), Gramsci lapjának, az *Ordine Nuovo*-nak kritikai kiadása (*La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, Ordine Nuovo*, Torino, 1963), illetve Gramsci és a torinói munkásmozgalom kapcsolatának többszempontú feldolgozása: *Torino operaia nella grande guerra* (1914–18), Torino, 1960; *Gramsci e l'Ordine Nuovo*, Roma, 1965; *Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Torino, 1972; *L'Ordine Nuovo e i consigli di fabbrica*, Torino, 1971.)

A nemzetközi érdeklődést az olasz párttörténet kérdéseinél sokkal közelebbről érinti a „gyakorlat forradalmának” elméleti szintézise: Gramsci társadalomfilozófiai, politikai elmélete, a proletárforradalmak nyugateurópai kudarcának gramscii analízise, a további forradalmi harc stratégiájának kidolgozása, a hegemonia lenini fogalmának továbbfejlesztése, az értelmiség szerepének történelmi vizsgálata.

A hegemonia fogalma Gramsci által kidolgozott értelmezésének elemzésére az Althus-

serrel folytatott polémia során — Luciano Gruppi vállalkozott (*Il concetto di egemonia in Gramsci*, Roma, 1972.). Gruppi Althusser kritikájának legnagyobb elméleti hibáját Gramsci hegemonia fogalmának téves értelmezésében jelöli meg. Könyvében a hegemonia fogalmának kialakulási folyamatát kíséri nyomon Gramsci életművében. Részletesen elemzi a hegemonia és a proletárdiktatúra lenini értelmezését, hogy a lenini tanítás miképpen jelentkezik és hat Gramscira az 1921–26 közti párt és politikai harcokban, valamint a Börtönfüzetek elméleti írásai-ban, ahol a hegemonia mint vezérelv jelentkezik, akár a politika, vagy az irodalom, a nép és az irodalom viszonya, az értelmiség történeti szerepéről legyen is szó. Gruppi szerint Gramscit a legkülönbözőbb területek kutatására épp az vezette, hogy felmérje, miként valósul meg egy osztály ideológiája, hegemoniája a különböző ideológiai területeken, miként kell az elnyomott osztályok ideológiai kultúrájának elhódítani a teret az uralkodó osztályok hegemoniájától. Gruppi könyvének egyik alapmotívuma annak a mély analógiának kimutatása, mely Lenin és Gramsci gondolkodásmódját, elméleti módszereit összeköti.

Az olasz marxisták következetes kritikai munkájának tudható be, hogy a francia Gramsci-kutatók (*J. Risset, J. Pionte, R. Paris. J. Texier*) érdeklődési köre, elméleti következtetések iránya a Gramsci-életmű történeti feldolgozása felé irányult. E tanulmányok közül kiemelkedik *Hugues Portelli* „történelmi blokk”-ról írt könyve (*Gramsci et le bloc historique*, Paris, 1972.), mely 1973-ban olasz fordításban is megjelent a Laterza kiadónál. Portelli a „történelmi blokk” gramsci-i fogalmát, melyet A. R. Buzzi még „mágikus formulának” nevezett (*La pensée politique de Gramsci*, Paris, 1970. 338. l.), kulcskérdésnek tartja és ezen keresztül közelíti meg Gramsci egész életművét. A „történelmi blokk” az alap és felépítmény organikus kapcsolatára épülő társadalmi szerkezetet jelöli. Gramsci szerint egy társadalmi szerkezet akkor tekinthető integráltnak, amikor az alapvető társadalmi osztály vezetése alatt kialakul egy új hegemonia, és ezáltal konkrétizálódik a történelmi blokk. Portelli Gruppihoz hasonlóan szorosan összekapcsolja a hegemonia és a történelmi blokk Gramscinál használt fogalmait, mert úgy véli, hogy Gramsci a történelmi blokk, a társadalmi szerkezet különböző rétegeinek, összetevőinek elemzésekor azt vizsgálja, hogy miként alakul ki egy új hegemon rendszer és egy új történelmi blokk. A szerző részletesen elemzi a történelmi blokk és hegemonia fogalmának különböző előfordulásait (A történelmi blokk felépítménye, Az alap és felépítmény viszonya a történelmi blokkban, A hegemonia és a történelmi blokk, Az értelmiség szerepe a történelmi blokkban, Az új történelmi blokk kialakítása), majd a könyvet összefoglaló elemzéssel zárja. Portelli könyvének nemzetközi visszhangja, olaszországi sikere a bizonyíték, hogy valóban Gramsci-hű értelmezés született, elsősorban az értelmiség történelmi blokkban betöltött társadalmi, politikai, kulturális funkciójának vizsgálatában. Ugyanakkor a marxista kritikusok ismételten rámutattak, hogy a hegemonia és a történelmi blokk fogalmának analízise Portelli esetében is elvontan, az elmélet területén történt, pedig Gramsci elméleti eredményeit igazán megérteni csak konkrét történelmi, gazdasági, társadalmi elemzésen keresztül lehet, csak így nem lesz Gramsciból a „felépítmény teoretikusa”, mely végeredmény ellentmondana a forradalmár politikus életművének belső logikájának. (Ugyanez váltott ki komoly vitát a cagliari-i Gramsci-kongresszuson: *N. Bobbio: Gramsci e la società civile* előadásához *Texier, Gruppi, Badaloni, Gerratana, Pizzorno, Amendola, Spriano, Tamburano* és *Paggi* fűztek fenntartásos észrevételeket, *Gramsci e la cultura contemporanea I.* 101–204. l.)

Sajátos jellemzője az olasz Gramsci kutatásnak, hogy a hegemonia gramscii értelmezését — az olasz oktatásügy válságának és a baloldali diákmozgalmak növekvő súlya hatására is — összekapcsolják Gramsci nevelésről írt tanulmányainak elemzésével (*M. A. Manacorda: Marxismo e la pedagogia moderna*, Roma 1966; *La formazione dell'uomo* — Gramsci neveléssel kapcsolatos írásainak hétszáz oldalas válogatása *G. Urbani* gondozásában —, Róma, 1969; *M. A. Manacorda: Il principio, educativo in Gramsci*, Roma, 1970; *A. Broccoli: Gramsci e l'educazione come egemonia*, Firenze, 1972.). A legtöbb kutató inkább csak Gramsci neveléssel, az ember formálásával kapcsolatos megállapításainak összegyűjtésére vállalkozik, de megjelenik a nevelésnek mint a hegemonia eszközeinek értelmezése is. *A. Broccoli* könyvének kiindulás pontja, Gramscinak az a megállapítása, hogy „minden »hegemon« kapcsolat szükségképpen pedagógiai viszonyt jelent.” Gramsci az alap és felépítmény viszonyát a társadalmi viszonyok rendszerében vizsgálja, mely során az ember mint e viszonyok szintézise, a „történelmi blokk” individuális minősége” jelentkezik. Broccoli a hegemonia és a nevelés kapcsolatának elemzése után végigkíséri Gramsci neveléssel kapcsolatos állásfoglalásait a népi egyetemmel foglalkozó írásoktól, a Tascával folytatott vitán keresztül a Börtönfüzetek olasz iskolarendszert elemző írásáig, melyekben Gramsci érdeklődése kiterjed a felsőoktatás különböző válfajaira, a nyelvek és tudományok tanításának kérdésére, illetve a fasiszta oktatásügy konkordátum utáni helyzetének bírálatára. Tekintettel, hogy a könyvben a Börtönfüzetek nevelési koncepciójának értékelés külön történik Gramsci korábbi kultúrpolitikai csatározásainak tárgyalásától, így Broccoli végeredményben nem jut előbbre sem a hegemonia, sem a gramscii neveléskoncepció végiggondolásában.



A Gramsci-életmű kiadásának előrehaladásával egyre tisztábban rajzolódott ki az a fontos alapkérdés, hogy a marxista filozófus nemcsak a filozófia, a történelmi materializmus, az olasz történelem, társadalom és politika megítélésében lép fel Benedetto Croce bírálójaként, hanem az anti-Croce kritikai magatartás kiterjed a kultúra minden területére, ezen belül is legnagyobb mértékben az irodalom és esztétika kérdéseire. Az *Irodalom és nemzeti élet* (Letteratura e vita nazionale, Torino, 1949) válogatás nyomán a megújuló olasz irodalomtörténet-kutatás és kritika legjelentősebb alakjai vetették fel, hogy az olasz kultúrtörténészeknek a De Sanctis — Croce viszony helyett a De Sanctistól Gramsciig vezető elméleti folytonosságot kell vállalniuk és folytatniuk a II. világháború utáni irodalomkritikában (*C. Salinari: Letteratura e vita nazionale, Rinascita, 1951*) 2; Ritorno al De Sanctis, *Rinascita* 1952. máj. 5; *N. Sapegno: Letteratura e vita nazionale, Società* 1952/1; *V. Gerratana: De Sanctis-Croce o De Sanctis — Gramsci? Società* 1952/2; Gramsci sulla cultura italiana, *Rinascita, 1954, 11–12.*).

Gramsci irodalomszemléletének filológiai mélységű vizsgálata az 1958-as Gramsci kongresszuson kezdődött meg, mely során *E. Garin, A. Seroni, R. Del Sasso, G. Trevisani* tanulmányai egy a crocei esztétikától eltérő irodalomkritikai és irodalomtörténeti szemléletet körvonalaztak. Ezzel szemben a *La Città futura* tanulmánykötet irodalomkritikai tanulmányai (*G. Scalia: Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci, A. Guiducci: A proposito di estetica in Gramsci, L. Rosiello: La componente linguistica dello storicismo gramsciano*) a politikai és esztétikai kritika szétválasztásából kiindulva a marxista filozófus irodalomelméleti megnyilatkozásait empirista-prakticista alapon közelítették meg, és ily módon azokat egy sajátos, a crocei esztétika alá rendelt „irodalomszociológiai módszerként” értékelték.

Gramsci és az irodalom viszonyának kulcskérdése — Gramsci viszonya Benedetto Croce esztétikájához. Ennek elemzésére az olasz filozófiatörténet egyik legjelentősebb egyénisége, *Eugenio Garin* vállalkozott Gramsci és Croce, Gramsci és az értelmiségek kérdése tanulmányában, melyeket most adott ki ismét *A XX. század olasz értelmiségei* (Intellettuali italiani del XX secolo, Roma, 1974.) c. tanulmánykötetében. A könyv a XX. század első felének legjelentősebb olasz szellemi alakjainak (Croce, Vailati, De Ruggiero, Codignola, Cantimori, Banfi, Curiel és Gramsci) portréján keresztül az olasz értelmiség faszizmus idején kifejtett tevékenységét kívánja felmérni, az olasz gondolatok XX. századi fejlődési irányait kutatja. A korszak mára is érvényes magatartásformáját és gondolati rendszerét Garin szerint Gramsci adta meg Börtönfüzeteiben. Garin két Gramscival foglalkozó tanulmányában kiemeli azt a fontos tényt, hogy Gramsci Croce-kritikája nem provinciális beszűkülés következménye, nem azért foglalkozik szinte kizárólag Benedetto Croce nézeteinek bírálatával, mert nem ismerte fel a Crocénál modernebb gondolkodók, Dilthey, Simmel, vagy Husserl fontosságát, de Gramsci a „gyakorlati filozófiáját” képviselte, és jól látta, hogy milyen erősen épültek be a pozitívizmus felszámolását követően az olasz gondolatokba Sorel, Bergson és Croce tanításai. Gramsci azért vitázik Crocéval, mert ő gyakorolt hegemoniát az olasz értelmiségeken, melyet fel kellett oldani, hogy a munkásosztály forradalmi ideológiája számára szabad tér nyíljon, hogy a tömegek új filozófiai és kulturális öntudatra ébredhessenek. Garin rámutat arra is, hogy Gramsci gondolatmenetében a kultúra és művészet mindvégig megőrzi ugyan autonómiáját, de a kultúra és a politika egymást átfedő, egymásba fonódó területek. Gramsci és az értelmiségek c. tanulmányában történeti elemzéssel kíséri nyomon, hogy Gramsci életművében miként fonódik össze a politikai hatalomért folyó harc a kulturális és szellemi harccal, az olasz értelmiségek gondolkodásmódjának és a társadalom életében betöltött szerepük megváltoztatásáért folytatott harccal, miként jelenti Gramscinál a „kultúra kérdése” az olasz értelmiségek történelmi és társadalmi szerepének problémáját, miként jelenti Gramsci életműve a kulturális és politika harc, az irodalom és a társadalmi élet kapcsolatát.

A Cagliari-ban megtartott nemzetközi konferencia egyik napirendje Gramsci irodalmi nézeteinek felmérése volt. A kérdést *Natalino Sapegno* tanulmánya vezette be, melyhez *N. Stipcevic, C. Salinari, G. Petronio, C. Safer* és *M. Petrini* szóltak hozzá (*Gramsci e la cultura contemporanea* I. 265–305. l.). A vita során Sapegno és Salinari azt hangsúlyozták, hogy Gramscit nem lehet a hagyományos értelemben vett irodalomkritikusként szemlélni, irodalomelméleti és kritikai észrevételei mindig a politikai, és társadalmi küzdelem szemszögéből születtek, annak következményei, irodalmi érdeklődése mindig történeti vagy szociológiai indíttatású. Ugyanakkor — épp történeti, politikai és szociológiai jellegűknél fogva — hatásuk meghatározó jellegű a legújabb olasz esztétikára (*G. Della Volpe*), irodalomkritikára és történetírára (*G. Candeloro*). A vita során ismételtelen bebizonyosodott, hogy Gramsci irodalomelméleti és kritikai tevékenysége távolról sem a filozófus vagy politikus dilettáns kicsapongását mutatja, hanem egy egész életre kiterjedő, tudatos felkészülés és érdeklődés eredménye. A crocei esztétika bírálata a kapcsán elmélyülten foglalkozott a tartalom és forma dialektikájának, a művészi alkotás hatásának és befogadásának kérdésével. De ez az esztétikai érdeklődés az új hegemoniáért folytatott harc egyik aspektusa. Ilyen eredetű Gramsci irodalom-

történeti érdeklődése is, mely során az olasz irodalom nem népi és nem nemzeti jellegére keresi a történelmi és társadalmi okokat- és ezáltal az ellentét megoldásának kulcsát. Ezen a ponton kapcsolódik Gramsci „irodalomszociológiai”-történeti kutatása a modern olasz irodalomról folytatott vitához, mely során a marxista filozófus azt kutatja, hogy milyen úton juthat az irodalom és a művészet közvetlen kapcsolatba a széles olvasói és műélvezői rétegekkel, miként szüntethető meg a szakadék a nép-nemzet és az uralkodó osztályok értelmiségi kultúrája között. Ezt az érdeklődést nevezi Asor Rosa „giobertiánus populizmus”-nak, Sapegno szerint azonban a vád indokolatlan, hisz Gramsci modern irodalommal szembeni magatartását a jövőre irányulás határozza meg.

A cagliari-i kongresszus egyik döntő fontosságú eredménye épp annak kihangsúlyozása volt, hogy Gramsci életműve a modern irodalomtörténeti kutatások szempontjából is meghatározó szerepű, kérdésfeltevéséből sok indíttatást kaphat a marxista igényű filológiai, esztétikai, irodalomtörténeti kutatómunka. A művészeti kritikáról írt Gramsci-tézisek elősegítik a művészet és társadalom története közti bonyolult összefüggések vizsgálatát, azt célozzák, hogy a művészet ismét betöltse a nép-nemzet életében igazi társadalmi funkcióit, szolgálja az új társadalomért, új hegemoniáért, humanizmusért folyó küzdelmet.

A cagliari-i kongresszust Gramsci és az irodalom kapcsolatát tárgyaló tanulmányok és kötetek sora követte. Rocco Musolino: *Marxizmus és esztétika* (Róma, 1971.) c. tanulmánykötetét Antonio Labriola és Gramsci esztétikai nézeteinek Croceval és De Sanctisszal való szembesítő tanulmányai vezetik be. Musolino De Sanctis politikai-esztétikai művészetkritikájának folytatását Gramsciban mutatja fel, és ezt meghatározónak véli a modern olasz esztétikai magatartásra is, melyet Galvano Della Volpéról írt tanulmányában elemez. A jugoszláv Nikša Stipčević 1968-ban Olaszországban megjelent — a Filológiai Közöny 1971/1—2. számában ismertetett — tanulmánykötete *Gramsci és az irodalom problémáit* vizsgálja. A szerző külön fejezetekben foglalkozik Gramsci irodalomkritikai tevékenységének fő területeivel, a crocei esztétika kritikájával, az új művészetről, Pirandellóról, a Pokol X. énekéről írt Gramscitanulmányokkal. Stipčević szemléletében is jelentkezik az a hiányosság, hogy Gramsci irodalomkritikai munkáit nem kapcsolja az életművet meghatározó politikai, kulturális és elméleti célokhoz, így bár átfogó képet ad Gramsci esztétikai és irodalomkritikai munkásságáról, de az életmű „filológiai” megközelítése nem járhat a teljesség igényével. Hasonló helyzet áll elő — már a témaválasztásból eredően is, Guido Davico Bonino *Gramsci és a színház* (Gramsci e il teatro, Torino, 1972.) c. tanulmánykötete esetében, mely a színház kérdése, a színikritikák felől közelít Gramsci életművéhez. Gramsci 1916 és 1920 között az Il Grido del Popolo és az Ordine Nuovo lapok szerkesztése mellett az Avanti színházi rovatát is vezette, így a színikritikáin keresztül direkt képet kaphat az elemző Gramsci és az irodalom kapcsolatáról. Bonino könyvének nagy értéke, egyben továbblépés a korábbi színikritikákkal foglalkozó tanulmányokhoz képest —, hogy a szerző rámutat Gramsci megkülönböztetett színházi érdeklődésének gyakorlati, politikai motívációira. A fiatal szocialista újságíró a színházban találta meg azt a művészi tevékenységi formát, mely során az irodalom társadalmi kisugárzása kézzelfogható közlésbe kerül. A színikritikus Gramsci felméri a világháború éveit olasz színházi életének jellemző megnyilvánulási formáit, a „színházi ipar” izlésdeformáló következményeit, foglalkozik a „közönség problémájával”, rámutat, hogy a proletariátus teljesen ki van szorítva a nemzet kulturális életéből, ugyanakkor a polgári közlés értetlenül állt a modern európai dráma (Gorkij, Ibsen, Andrejev) erkölcsi tanításai előtt —, megérzi, hogy a színháznak milyen döntő szerepe lehet a proletariátus öntudatra ébresztésében. Bonino részletesen elemzi Gramsci színházi érdeklődésének szociológiai, politikai hátterét és céljait, sorra veszi a színikritikák érdeklődési területeit, kimutatja, hogy Dario Niccodemi és a polgári francia komédiák bírálatában, a dialektális népi darabok elemzésében kezd kiforrni a börtönfüzetekre jellemző „irodalomszociológiai” szemlélet, melynek egyik legjelentősebb irodalomtörténeti eredménye Gramsci Pirandello értékelése. 1920-ig Gramsci tíz Pirandello darabról írt kritikát, ezzel a nagy olasz drámaíró első felfedezőjének számít, majd másféltized múlva a börtönben tanulmánytervet készít Pirandello jelentőségének további elemzéséhez. Nem fogadja el a harmincas évek kritikusaian elméleteit az önálló pirandellói életfilozófiáról és humanizmusról, rámutat az egyes darabok hibáira, és Pirandello igazi jelentőségét nem a színművek esztétikai értékében, hanem az olasz színházi élet megújításában, a melodrammatikus XIX. századi közlés lerombolásában, az olasz ember provincializmusának megszüntetésében, egy modernebb kritikai magatartás kialakításában látja. Bonino könyve értékes hozzájárulás Antonio Gramsci életműve egyik arculatának megvilágításához, de a színikritikusi tevékenység elemzése nem kapcsolódik a politikus későbbi új hegemoniáért folytatott harcának elemzéséhez —, hogy milyen eredményekre képes az „irodalomszociológiai”, politikai kritika szemben a crociánus vagy „tisztá” művészetkritikával —, hogy csak a művészi alkotás társadalmi hatásának vizsgálata képes szétválasztani a maradandó és az idő múltával elavuló „divatos” művészi mozzanatokat.

Antonio Gramsci téziseivel a legkülönböző társadalomtudományi területeken munkálkodó kutatóknak kell érdemben foglalkozni, és mint láttuk kísérletek története az egyes területeket (filozófia, történelem, irodalomtörténet, esztétika) átfogó Gramsci írások együttes vizsgálatára, szintézisére, hasonlóképp a legújabb történelemtudományi, filozófiai és irodalomelméleti tanulmánykötetekben kiemelkedő helyen áll egy-egy Gramsci-értékelés (*G. Della Volpe*: Il verosimile filmico ed altri saggi di critica estetica, Roma, 1954; *R. Mondolfo*: Da Ardigó a Gramsci, Milano, 1962; *M. A. Manacorda*: Marxismo e la pedagogia moderna, Roma, 1966; *A. Guiducci*: Dallo zdanovismo allo strutturalismo, Milano, 1967; *A. Asor Rosa*: Scrittori e popolo, Roma 1965; *R. Guiducci*: Marx dopo Marx, Milano, 1970; *R. Musolino*: Marxismo ed estetica in Italia, Roma, 1971; *V. Gerratana*: Ricerche di storia del marxismo, Roma, 1972; *E. Mascitelli*: Il marxismo e la funzione della cultura, Milano, 1972; *G. Mastroianni*: Da Croce a Gramsci, Urbino, 1972; *A. Asor Rosa*: Intellettuale e la classe operaia, Firenze, 1973; *E. Garin*: Intellettuale del XX secolo, Roma, 1974.), — ugyanakkor kevés a Gramsci-életművet fejlődésében, egységesen — de nem életrajzi szempontokat — feldolgozó vállalkozás. Sajátoságos, hogy ezt a feladatot elsőnek egy jezsuita szerzetes tanár tűzte maga elé, *Giorgio Nardone* *Il pensiero di Gramsci* (Gramsci gondolatai, Bari, 1971) c. munkájában.

Nardone tárgyilagossá, filozófiai jellegű munkájában a Gramsci-életművön végigvonuló anticrocianus dialógust kíséri nyomon. (A tömeg mint a történelem alanya, az alap és felépítmény viszonyának eltérő értelmezései, a párt és a hegemonia kérdésének megfogalmazása, a tömeg és a kultúra viszonya, az értelmiségiek társadalmi funkciója, a történelem gyakorlati értelmezése, a dialektikus és történelmi materializmus Gramsci által megfogalmazott tételei). Nardone munkája kapcsán a kritika kiemelte a szerző filozófiai mélységű elemzését, objektivitását, de nem mutattak rá, hogy Nardone a Gramsci által használt filozófiai fogalmakat, kategóriákat nem eredeti értelmükben, osztálymeghatározottságukban kezeli, így úgy tűnhet, mintha Gramsci „gyakorlati filozófiája” a „szellem filozófiájának” egyik válfaja, a crocei elmélet egyik változata lenne.

Antonio Gramsci életművének marxista elemzését a teljesség igényével a legkövetkezőtében *Leonardo Paggi* végezte el *Gramsci e il moderno principe* (Gramsci és a modern herceg, I. Az olasz szocializmus válsága, Róma, 1970.) c. monográfiájában. Már a Machiavelli — tanulmányokat idéző cím is — Gramsci a kommunista pártot tartja Machiavelli hercege mai megtestesítőjének, mely képes az állam lakói igazi boldogságának biztosítására — mutatja, hogy a szerző Gramsci elméleti tanításait az általa folytatott általános politikai-kulturális harc részeként elemzi, kiformálódásukat az Olasz Kommunista Párt megalakítását megelőző, majd az azt követő politikai küzdelmekhez kapcsolja. Az életmű sarkalatos kérdéseit (Gramsci historizmusa, az állam és a párt szerepe a társadalmi életben, az olasz történelem gramscii értelmezése, a párt és a kulturális harc, a szocialista kultúra kérdései, a szocialista állam és hegemonia megteremtésének lehetősége) történeti elemzés alá veszi, azaz nyomon kíséri Gramsci elgondolásainak kialakulását — a szocialista mozgalomhoz csatlakozó újságíró első cikkeitől a torinói szocialisták elméleti harcainak vezetését jelentő Ordine Nuovo szerkesztéséig, az OKP megalakításáig és a Bordiga-frakció elleni harcig. Paggi az első fejezetben azzal foglalkozik, hogy kimutassa, a Gramsci — Croce viszony és Gramsci historizmusa megértésének kulcsa a fiatal politikai újságíró cikkeiben, történeti elemzéseiben, politikai elképzeléseiből érthető meg, ekkor bontakozik ki Gramsci széles körű érdeklődése az olasz történelem, a nemzeti egység társadalmi következményeinek helyes értelmezésére. A szerző életrajzírói szándék nélkül, de az életrajzok pontosságával térképezi fel az Il Grido del Popolo, az Avanti és az Ordine Nuovo-ban megjelent Gramsci-cikkekből kibontakozó marxista gondolatokat, miként formálódik a liberalizmust és nacionalizmust támadó cikkekből az új történelmi koncepció, az állam és a politikai párt szerepének marxista interpretációja, a kultúra és az értelmiség szerepe vizsgálatának igénye. Külön fejezetek foglalkoznak Gramsci lapjainak kulturális szerkesztésével, a marxista politikus kultúr szemléletének alakulásával a szerző részletesen kitér a szocializmus és kultúra problémájával foglalkozó cikkek eredeti történeti háttérére, a Börtönfüzetek elméleti megállapításaival való kapcsolatokra. Paggi hangsúlyozza, hogy nincs törés az újságírói tevékenység, a pártvezetői harcok és a Börtönfüzetek elméleti munkája között, Gramsci életműve egységes egészet alkot. A könyv igazi értékét és újdonságát az Ordine Nuovo szerkesztésével foglalkozó hat fejezet jelenti, melyben a szerző Gramsci életének azt a szakaszát vizsgálja, amikor a politikai, elméleti és a kulturális harc teljes egységbe olvad és együttesen jelentkezik. Az Ordine Nuovo cikkeinek elemzésén keresztül mutatja be Paggi az olasz politikai élet első világháborút követő válságát, a szocialista párton belül jelentkező ellentéteket, s hogy ezek elemzése során miként jut el Gramsci az elméleti és kulturális harc területéről a gyárfoglalások és munkástanácsok mozgalmának támogatásáig, majd a forradalmi mozgalmak hanyatlását követően az olasz szocialisták politikájának bírálatáig, az önálló kommunista párt megalakítása szükségességének kimondásáig, és az új párt marxista — leninista programjának győzelemre viteléig. A könyv a livornói kongresszussal, a bordighianus

frakció feletti elméleti-stratégiai győzelemmel zárul, és az olvasóban egyre erősebb a kívánság, hogy a kutatómunka befejeztével Paggi munkájának második kötete, a Börtönfüzetek elméleti munkásságának interpretációját is kezébe vehesse, mely a végső szintézisét adhatja Antonio Gramsci forradalmi életművének.

A legújabb, Gramscival foglalkozó tanulmányköteteket átnézve mindenképp megerősödik az a kép, hogy az olasz marxista filozófust nem lehet csak „tudományosan” megközelíteni, mert Gramsci nemcsak tudós, filozófus, az elmélet embere, de mindenkor, minden helyzetben cselekvésben levő forradalmár, ahogy Togliatti mondta, a „politika teoretikusa, harcosa” volt. Sőt bizonyos értelemben az is elmondható, hogy Gramsci érdeklődése az elméleti, filozófiai, történelmi, művészeti és irodalmi kérdések iránt nem direkt, hanem mindig a hétköznapi politikai harcokból következik. A marxista filozófus és forradalmár az olasz valóság sokrétű elemzése során találkozott az olasz kultúra és szellemi élet évszázados megoldatlan problémáival, melyekre nemcsak a gyakorlati életben, de mint marxista-leninista az elméletben is igyekezett válasz és megoldást keresni. Épp ezért Antonio Gramsci életművének hatása korunkban kettős irányú: marxista—leninista világnézetére és politikai elméletére épül az olasz kommunisták mindennapi társadalmi politikai harca egy új szocialista társadalom megteremtéséért Nyugat-Európában; másrészt gondolatainak közvetlen hatása érezhető az olasz kulturális élet elméleti vitáiban is. A Börtönfüzetek első megjelenésétől kezdve a marxizmus—leninizmus gramscii interpretációja az olasz szellemi élet aktív elméletévé vált; a crocei szellem-történet, filozófia és esztétika mellett új, marxista kultúra vált tömegméretűvé Olaszországban. Jogos az első magyar Gramsci válogatás (*Marxizmus—kultúra—művészet*, szerk.: Sallay Géza és Rózsa Zoltán, Kossuth, 1965) előszavának megállapítása: „Gramsci börtönfüzeteiből rajzolódta ki először egy olyan széles körű történelem, és kultúrafelfogás körvonalai, amely gyökeresen új módon, organikus szemléletbe tudja foglalni az olasz történelem, társadalom és kultúra problémáit, egész fejlődésmenetét és perspektíváit.”

Gramscit, a marxizmus—leninizmus elméletének olasz képviselőjét, a történelem és társadalomtudomány kérdéseit újszerűen megközelítő írásk szerzőjét, egy újfajta irodalom-elmélet és irodalomkritika úttörőjét, az olasz irodalom és társadalomtörténet újszerű, marxista elemzőjét csak most kezdi megismerni az olasz és az európai közönség. A hetvenes évek publikációi vagy az 1974-es év nagy francia Gramsci-érdeklődési hulláma (France Nouvelle, La Quinzaine litteraire, Le Monde, Figaro Litteraire áprilisi Gramsci-cikkei) jelzik, hogy Gramsci életművének feldolgozása, tanításainak tovább gondolása távolról sem fejeződött még be. N. Macciocchi könyvének botrányvisszhangja is bizonyítja, hogy újabb és újabb viták, értékelések és deformálások fognak még világot látni, de arra is bizonyíték, hogy nem lehet Gramsci „újrafelfedezésétől” a nyugati társadalom politikai és elméleti problémáira „gyógyírt” találni; ahogy Gerratana írta a Rinascita áprilisi számában: nem lehet csak Gramscival „bejutni a paradicsomba” — Gramsci életműve ugyanis a marxizmus—leninizmus elméletének szerves része, csak azon keresztül érthető és követhető, csak így ad valóban komoly segítséget az olasz történelem, társadalom, kultúra problémáinak megértéséhez és megoldásához, csak így nyújt segítséget az értelmiség és a marxista irodalomelmélet kérdéseinek megválaszolásához.

## Szenczi Miklós—Szobotka Tibor—Katona Anna: Az angol irodalom története

Gondolat, Budapest 1972. 700 l.

ORSZÁGH LÁSZLÓ

A magyarországi anglisztika jelentős teljesítménye, fejlettségének ékes bizonyága ez a tekintélyes kötet, mely tudománytörténeti korszakot zár és nyit is egyben. A hazai angol filológia történetében az elmúlt száz évben már született néhány jelentős alkotás, mely e tudományág meghonosodásának és megerősödésének volt sokatmondó tanúja. A múltnak e művei tematikájukkal és szemléletmódjukkal, de létrejöttük időpontjával is jellemzik tudományosságunk mindenkori állapotát. A „magyar viktoriánusok” korának még csupán arra tellett, hogy Csiky Gergelyvel lefordíttassa és 1881—1885-ben öt kötetben 2100 lap terjedelemben kiadja H. Taine rendkívüli becsű, francia eredetiben alig húsz évvel korábban megjelent angol irodalomtörténetét, a miliő-elméletnek a maga idejében páratlan hatású dokumentumát. E még ma is stimulálni tudó, a tájékoztatást élvezetes előadással párosító művet hosszú ideig

nem követte megközelítő értékű, magyar szerzőktől származó alkotás. Angol filológiánk csak a XX. század elején kezdett fellendülni, amikor már kisebb monográfiákat, néhány jelentős részlettanulmányt s a színházi fogantatású Shakespeare-kultuszt támogató, kiegészítő kiadványsorozatot (mint a *Magyar Shakespeare Tár* 12 kötete 1908 és 1922 között) tudott felmutatni. A két világháború közötti korra esett e diszciplína kibontakozása, amikor az angol nyelv és irodalom középiskolai és egyetemi tantárgy lett, és sűrűsödtek a szellemi kapcsolatok Angliával. A fellendülés útjelzői a budapesti és debreceni egyetemi angol tanszékek doktori disszertáció sorozatai, néhány figyelemre méltó anglisztikai monográfia és tanulmány, az 1936-ban megindult s a második világháború végéig hat kötetig eljutott *Angol Filológiai Tanulmányok* c. évkönyv-sor és két — kétségtelenül nagyon szerény terjedelmű — összefoglaló angol irodalomtörténeti áttekintés, Voinovich Gézáé (1926) és Szerb Antalé (1929).

Az igazi felvirágzás anglisztikánkban, a tárgyköri és módszerbeli differenciálódás a második világháborút követő átmeneti pangás után jó másfél évtizeddel ezelőtt kezdődött el, de az előző korszakhoz képest változott célokkal és eszközökkel. Ekkor indult meg a *Hungarian Studies in English* c. debreceni évkönyvsorozat (1963-tól), mely jelenleg már nyolcadik köteténél tart, s melyet 1971 óta a budapesti *Angol és Amerikai Filológiai Tanulmányok* annales-sora követ. Az utolsó negyedszázadban megjelent nagyszámú filológiai és kritikai részlettanulmányról Szili József adott hasznos összefoglaló áttekintést *Az angol és amerikai irodalom kutatásának 25 éve* címen (FK 1970. XVI. 292—298), amihez még hozzá sorolhatjuk az Irodalomtörténeti Kiskönyvtár néhány kitűnő miniatűr monográfiáját is.

Szintetizáló törekvések azonban nem sok nyomát találjuk, a nagyobb távlatú összefoglaló művek nem jellemzők anglisztikánkra. Filológusaink és kritikusaink érdeklődése rendszerint csak egyes körülhatárolt témakörök (művek, szerzők, korszakok, műfajok, részletkérdések) tanulmányozásában mutatott fel számottevő eredményeket. Ezért van okunk örömmel üdvözölni, kilencven évvel Taine klasszikus műve után, az első magyar nyelven, magyar szerzőktől származó olyan művet, mely az angol irodalom történetének tizenkét évszázadát egyetlen terjedelmes kötetben, 44 ív terjedelemben tekinti át.

A teljesítmény eredményességét vizsgálva mindenekelőtt azt kell tisztázni, hogy mit is várhatunk a Gondolat Könyvkiadó ismert irodalomtörténeti sorozatában megjelent műtől. Egy ilyen publikációnak a mi mai körülményeink között sokféle igényt kell kielégítenie, többféle szerepet kell betöltenie. A nagyközönség sokoldalú kézikönyvet kíván, olvasmányos tudománynépszerűsítést. Az angol szakos egyetemi hallgatónak, a fiatal kutatónak világosan felépített tankönyv jellegű műre van szüksége, mely megbízható adatokat közöl, nem fukarkodik az értékelő megállapításokkal, árnyalatosan interpretál, távlatokat nyit s a tudományos kutatáshoz legalább vázlatosan kiinduló pontokat ad. A szakember kívánalma az egységes tárgyalási elv, a marxista módszer, a teljes fokú szaktudományos korszerűség. Minden rendű és rangú olvasó változatos szemléltetést is vár, élményt adó dokumentációt írásban és képpel, nem puszta leírást és értekezést.

Kétségtelen, hogy ennyiféle várákozás egyidejű kielégítése nehéz, úgyszólván teljesíthetetlen feladat. Az eszményt megközelíteni, vagy éppen elérni mindig csak bizonyos korlátozásokkal, kompromisszumokkal lehet. Különösen akkor, ha — mint a jelen mű esetében — a kiadvállalat maga is némely döntésével, nyilván akaratlanul, megnehezítette a megkívánható mértékben sikerülő alkotás létrejöttének feltételeit. Két vonatkozásban tűnik ez a jelen recenzius szemébe. Egyik az itt tárgyalt mű szemléleti egységének bizonytalansága, a másik a terjedelmi szűkmarkúságból eredő hiányosságok.

A Gondolat könyvkiadó eddig megjelent kilenc idegen irodalomtörténete egy kivétellel egyetlen magyar szerző alkotása, és éppen ezért „egy darabból van faragva”, egységes elvű s ugyanazon filológus-kritikus végig átgondolt, következetesen érvényesülő szemléletét tükrözi. Ugyanez jellemzi az eddig magyar nyelven korábban megjelent három másik angol irodalomtörténetet (Taine, Voinovich, Szerb) is. A jelen műről ez nem mondható el. Mintha csak a Gondolat cég változtatni kívánna a kiadó-politikáján, bevezetve e kiadványával a koalíciós rendszerű irodalomtörténetírást, helyet biztosítva a szerzők között a budapesti és a debreceni angol tanszékek vezetőinek és a budapesti világirodalmi tanszék képviselőjének. Ennek, valamint a több szerzőjű művek megalkotásában elkerülhetetlenül szükséges mélyreható központi irányítás hiányának az a következménye, hogy a kötet nélkülözi a szemléleti egységet. Ami természetesen elkerülhető lett volna egyetlen szerző esetében. Olyannyira eltérő a három irodalomtörténetről értékszerzője és tárgyalásmódja, hogy az olvasó itt voltaképpen három egymás mellé rakott különálló könyvet kap, melyeket az alábbiakban külön-külön is leszünk kénytelenek tárgyalni.

Nem volt szerencsés a kötet terjedelmi arányainak kiszabása sem. A 680 szövegdoldalon a névmutató tanúsága szerint mintegy 450 brit író munkásságáról olvasunk, nem számítva természetesen ezek közé az idézett vagy hivatkozott irodalmi kritikusokat és a futólag említett amerikai szépirodát. Ebből a jelentős lapszámból meglepően kevés jut az utolsó 180 évknek,

melyre pedig az angol irodalom egyik virágkora, a romantika, a realista regény és a viktoriánus költészet is esik. Ez utóbbiakat mindössze 33 auktor képviseli szűk 155 lapon. Megközelítően hasonló a legutolsó 100 év tárgyalása is, ahol négyszer ennyi szerzőt a fejezet írja 170 oldalra volt kénytelen bezsúfolni. Ebből egyrészt az következett, hogy a szűkre szabott lapszám miatt számos jelentős íróról szó sem eshetett, másrészt akik tárgyalatnak gyakran túl kurtán lettek elintézve. Ezeket a nyomasztó bajokat könnyen meg lehetett volna előzni, ha a kiadó ugyanannyi ívet és lapot engedélyez az angol irodalom történetének, mint a kétkötetes, 68 íves német irodalomtörténetnek.

A kötet első fele a régi angol irodalom történetével foglalkozik, az óangol és középgangol korszakkal, a reneszánsz és a polgári forradalmak, a restauráció és a XVIII. század angol irodalmával, körülbelül 1790-ig, Burns-ig bezárólag. Szerzője anglistikánk doyenje, Senczi Miklós, a legmagasabban kvalifikált tudósa Magyarországon az angol irodalomtörténetnek, aki nemcsak számos e tárgykörbeli dolgozatával, tankönyvével és egyéb kiadványával, de a Világirodalmi Lexikon I. kötetében megjelent irodalomtörténeti összefoglalásával is tanúságot tett már arról, hogy biztosan uralkodik nemcsak az általa e kötetben feldolgozott korszakon, hanem az angol irodalom hatalmas területének egészen is.

A mintegy ezer esztendő irodalmi termését áttekintő négy nagy fejezetben, a kötetnek talán legsikerültebb részében nagy távlatú panorámát kapunk, mely szerencsés kézzel kombinálja az irodalom fejlődésrajzát a történelmi korszakok sokoldalú jellemzésével és egy gazdag írói arcképsorozat árnyalatos festésével. A magvas elemzés, találó jellemzés egyesül e lapokon a pontos és részletes tárgyi információ adásával és az elvont témákat is vonzóan előadni tudó olvasmányossággal. Senczi könyvének tengelyében a három nagy író, Chaucer, Shakespeare és Milton munkásságának felférése és interpretációja áll, akik körül kortársak, elődök és utódok érzéketlenül festett galériája elrendeződik. Emlékszemes olvasmány az olyan nagyságrendű írók, mint Spenser, Morus, Swift, Pope, Sterne és még annyi más kiemelkedő személyiség életművének tárgyilagos, a lényegre törő, de rokonszenvtől átfűtött értékelő ismertetése, mely nem fukarkodik az életrajzi adatokkal, műveik keletkezéstörténetének és mondanivalójának Macaulay módszerére emlékeztető kibontakoztatásával sem. Nem hanyagolja el, hogy legalább pár sorban ne szóljon a viszonylag kisebb fényerejű csillagokról s találoz és röviden ne jellemezzen olyan szerényebb jelentőségű, de a maguk képesség-határai között mélyre ásní tudó, különleges szint képviselő írói egyéniségeket — hogy csak kaphatóból említsünk néhány nevet —, mint Fulke Greville, John Davies, George Crabbe, vagy Henry Mackenzie, s jól esik jót hallani Sucklingről és — kissé, de kellemesen meglepődve a Miltont ünneplő hangulatú s az erkölcsi komolyság pátozától átítatott fejezetben — a „frivol” Lovelace-ról is.

Fontos jellemzője Senczi fejezeteinek, hogy korántsem csupán írókról és művekről olvasunk nála, textúrája sokkal összetettebb szövéssé. Figyelme éppúgy kiterjed a középgangol kor különleges nyelvi viszonyainak vázolására, mint a XVII. század első fele kortörténetileg fontos vallási tárgyú írásaira, új irodalmi műfajok kialakulására, virágzására és lehanyaglására, helyet biztosítva még olyan történelmileg viszonylag alárendelt jelentőségű, de a maga idejében úde színfoltot képviselő irodalmi jelenségnek is, mint a character writing. A teljes szellemi spektrumot bemutatja, korszak-jellemzéseiben hely jut a középkori építészetnek, amiként a XVII. századi bölcselethez — kidomborítva az angol filozófia empirista fővonulatát — vagy a XVIII. századi metodizmusnak. (De Roger Bacon szomszédságában elkelt volna egy-két mondat Duns Scotusról is.) Semmi lényeges nem sikkad el nála, tömör bevezetői a tárgyalandó korszakok történelmi helyzetképét vázolják, a társadalmi erővonalakat húzzák meg, a közösséghez való viszony irodalmi vetületének típusait munkálják ki. Nem téveszti szem elől a társadalmi rétegek és osztályok küzdelmének szerepét az irodalmi fejlődésben, s ismételten rámutat az európai párhuzamokra, megkeresi az angol szellemi élet jelenségeiben érvényesülő kontinentális impulzusok gyökereit és forrásait.

Megállapításából, hivatkozásaiból kitűnik, hogy nemcsak az angol irodalomnak kitűnő ismerője, hanem széles körű tájékozottsággal bír az angol tárgyú kritikai és filológiai szakirodalomban is. Mind a régiebb, mind az újabb kutatási eredményeket higgadt ítélettel használja. Rámutat Shakespeare-nél és Miltonnál a reneszánsznak áthajlására manierizmusba, s elutasítja Jan Kottnak pillanatnyilag divatos Shakespeare–Beckett párhuzamát. A kötet három szerzője közül egyedül Senczi hivatkozik szovjet anglista kutatókra.

A Senczi-írta négy fejezetnek általában imponáló anyaggazdagságát a kiadói terjedelm-korlátozás sajnos némely területen érzékenyen befolyásolta, habár nem olyan súlyos mértékben, mint a kötet két másik szerzője esetében. Mert szerettünk volna jóval többet hallani egyebek között Shakespeare kortársainak drámaírói munkásságáról, akikről a szerző 1966-ban *English Drama during the Middle Ages and the Renaissance* c. angol nyelvű egyetemi tankönyvében adott, más szerzők mellett, részletes elemzést, s tárgyalt emelkedett távlatból a szerkesztésében megjelent háromkötetes *Angol reneszánszdrámák* (1961) bevezetőjében. A jelen magyar nyelvű kötetben Shakespeare messze túlragyogja kortársait, s a Jakab-kori drámaírók oeuvre-

jéből többnyire csak egy-két mű méltatására van hely. Így az egyébként kitűnően jellemzett Ben Jonsonnak mindössze 2 lap jut, ugyanígy Middletonnak, s Th. Heywoodnak, Fordnak, Chapmannak csak egyetlen lap, s így tovább. Az egész nem-shakespeare-i drámának összesen 13 lap, ami kevesebb, mint a Shakespeare-re eső lapszám fele. (Dryden is részletesebben tárgyalja, egy későbbi korszakban, mint B. Jonsont.) Nem azzal vitázunk, amit e szűkös területen mond, hanem a hangsúly elhelyezésével, az arányok kérdésével. Örültünk volna, ha eme avatott kritikus tollából többet olvashattunk volna a műalkotások tartalmi és gondolati, ideológiai mondanivalója mellett azok költőiségének mibenlétéről és tényezőiről is. Bár egyetértünk a népi ihletésű, széles társadalmi bázisra építő drámáirók hangsúlyozásával, egy-két mondat elkelt volna, már jóval *Comus* előtt, az udvari körökben népszerű *masque* műfajáról is. Esetleg éppen Ben Jonsonnál, akinek munkásságára e műfajon kívül a *Comedy of humours* is jellemző, aminek definíciójával a kötet e helyen adós marad. A kevésbé tájékozott magyar olvasó elizagitására jó lett volna egy mondatban meghatározni „az első főlőt” mibenlétét, pár szót szólni a reneszánsz kori drámatermés számarányairól, leírni a szövegahagyományozás változatos formáit s legalább futólag utalni a Bacon contra Shakespeare hipotézisre, s rámutatni annak jellegzetes társadalmi gyökereire is. Nyilván a jelen kötet kéziratának csiga lassúságú nyomdai átfutása az oka, hogy a szerző a 116. lapon azt állítja, hogy A. L. Rowse nem tett kísérletet a Shakespeare szonettjeiben szereplő *dark lady* azonosítására. Az angol történetésznek időközben megjelent két könyve is részletesen foglalkozik e kérdéssel. A szerző a fentemlített pár apró hiányosságtól eltekintve kitűnően gazdálkodott a rendelkezésére álló szűk térrel, minden fontosabb auktornak tudott annyi helyet biztosítani, mely — ha szükségesvén is — jellemzését lehetővé teszi. A jelen recenzens az eddigiekben felsoroltakon kívül csak James Howell és Francis Quarles nevét hiányolja a régibb angol irodalomból, s ha már Dyerekről van szó, szívesebben olvasott volna Edward helyett valamivel később Johnról.

A kötet helyesírási módjában minden szóba hozott angol irodalmi alkotás címét magyar nyelven is megadja. Különösképpen azonban nem teszi ugyanezt a latin és görög nyelvű címekkel, mintha ezeket a nyelveket nálunk úgyis mindenki ismerné. Mivel ez mégis így, nézetünk szerint egy tudománynépszerűsítő célú műben közölni kellett volna *Cursor Mundi*, *Astraea Redux*, *Samson Agonistes*, *Athenae Oxonienses*, *Psychodia Platonica*, *Pseudodoxia Epidemica*, *Histriomastix*, *Medulla sacrae theologiae* magyar ekvivalensét, Gower mindhárom műve címének, sőt még a *Tatler* és *Spectator*-nak magyar egyenértékesét is.

Ahogy várható is volt, a Senczi-szerzette fejezetek adatbeli megbízhatósága úgyszólván tökéletes. Amikor az alábbiakban néhány lapsus calamit, javarészt sajtóhibát megemlítnék, azt azért tesszük, hogy egy esetleges új kiadás előkészítőjének munkáját megkönnyítsük. A 190. lapon bírság helyett *bírság*, a 148. lapon esemény helyett *esemény* a helyes. A 231. lapon Robert Boyle helyett *Roger Boyle* (Earl of Orrery, az előbbi bátyja) írandó. A 246. lapon felsorolt négy „királygyilkosból” csak egyet végeztek ki a restauráció után, Vane-t, aki nem is szerepelt a király bűnperében, a másik háromból kettő még a restauráció előtt meghalt. — A 213. lapon a *Visszanyert Paradicsom* négy kötete négy *könyv*-re javítandó.

A XVII. század közepéig számos angol személynek ma már nem lehet a pontos születési vagy elhalálozási dátumát megállapítani. Ezt a tényt a nagy angol lexikonok és kézikönyvek a hozzáfetős dátum mellé térdőjellel jelzik. A jelen magyar mű csak egészen kivételesen alkalmaz kérdőjelet (pl. Tyndale születési adatánál), s határozott évszámot közül számos bizonytalan és vitatott esetben is. Vannak azonban tévesen megadott számok is (túlnyomóan évszámok), melyek egy része nyilván a kéziratot lemásoló gépiró, mások alighanem a nyomda, illetve a sietős korrigálás számlájára írhatók. A 9. lapon Alfréd király halálozási dátuma helyesen 901; a 72. lapon az Authorized Versiont készítő teológusok száma 47-re javítandó; Sam. Daniel születési éve helyesen 1562, Drayton halála éve 1631, Th. Campioné 1619, L. Andrewesé 1626, Th. Fulleré 1661, R. Henrysoné 1506, Drummond of H. szül. éve 1583, Taylor Liberty of Prophesying dátuma 1648, s Tom Jones bevezető esszéiről szólva 18-ik helyett csupán 18 írandó. Stilisztikailag pedig zavaró, legalábbis a jelen olvasó számára régmúlt események leírásában a praesens historicum indokolatlanul gyakori használata, különösen amikor az ugyanazon bekezdésben belül a praeteritummal váltakozva szerepel, mint pl. 112., 185., 191., 228. lapon és másutt is.

Ezek az apró szeplők azonban mit sem vonnak le abból a teljes elismerést érdemlő tényből, hogy Senczi Miklós műve a legszebb írás, mely az angol irodalom történetéről magyar nyelven valaha megjelent, olyan alkotás, melyet az ilyenmű szintézisekben nem szégyény angol könyvpiacra is méltányló tisztelettel fogadnának. Minden lapján kiérlelt, érzékeny hangszerelésű megállapításokat olvashatunk (néhánykor csupán egy találon újszerű jelzőben elrejtve), újat mondva egy már mások által sokszor átszántott területen is. Órá is alkalmazhatjuk Johnson szavát: nullum quod tetigit non ornavit. Könyve méltón koronázza meg egy köztisztelőtlen töltött hosszú tudópálya elmélyült tanulmányait.

Más légkörű területre lépünk az irodalomtörténet 356. lapján, ahol a romantikától

kb. 1870-ig terjedő korszakról olvashatunk. Szerzője Szobotka Tibor, a világirodalmi tanszék docense, aki már több angol tárgyú tanulmányban adta bizonyosságát alapos tárgyi ismereteinek és finom kritikai érzékének. A rendelkezésére álló térnek viszonylag nagyobb bőséget magának megteremtve, Szobotkának módjában állt az általa tárgyalt angol auktorkról részletes, apró finomságokig elhatoló, sokoldalú és színes képet rajzolni. Őneki egy-egy auktor tárgyalására nagy általánosságban ötfélféle oldal jutott, míg két másik irodalomtörténész társának nem is egészen másfél. Csak örülhetünk annak, hogy Szobotka olyan élvezetesen, elmélyült esszé-stílusban írhat kedvenc angol íróiról, de ennek következménye egyrészt a terjedelembeli aránytalanság, másrészt az egész könyv szemléletbeli jellegének megváltozása, harmadik korántsem utolsósorban az a sajnálatos tény, hogy pusztán az első- és másodrendű írókra fordítva figyelmét, Szobotka megelégedezett 10–15 jelentős, ha nem is élvonalbeli angol íróval, költővel. Olyan nagyságrendű auktorkról, akikhez hasonlóak a másik két szerző-társa által fogalmazott fejezetekben illő terjedelmű tárgyaláshoz jutottak. Ez a tény nézetünk szerint veszélyezteti az 1790-től 1870-ig terjedő résznek sokoldalú érdeklődést kielégíteni hivatott kézikönyvként való használhatóságát. A tájékoztatást kereső olvasót meglepetésként fogja érni, ha egyetlen szót sem talál olyan XIX. századi angol írókról, mint Landor, Th. Moore, Edgeworth, Hood, Beddoes, Clare, Peacock, a chartista Ernest Jones, Borrow, W. Collins, Clough, Patmore, James Thomson (B. V.) vagy a három nagyhatású bölcselőről, Benthamról, Millről és H. Spencerről. Ennek folytán az angol XIX. századi irodalom színes gazdagságáról nem kapunk eléggé átfogó képet.

Kárpótásul e hiányért az olvasó nagyogó elemzéseket kap a kiemelkedő írói egyéniségekről, jelentős művekről és a korszakába eső irodalmi tendenciákról. Szobotka fejezetei elsődleges célja azonban nem a tudománynépszerűsítés, középponti elemük nem a faktuális tájékoztatás. Auktorait mintegy kicsontozza, amikor erősen háttérbe szorítja a biográfikus elemet. Másféle olvasó, a vajt fülű értő számára íródtak az ő lapjai, és másként mint Szencziéi. Tárgyalásmódja elvontabb — ez fogalmazásmódjának helyenkénti homályosabbá válásában, fokozott alluzivitásában, metaforizmusában is megnyilvánul — s egyben szubjektívebb is. Ha angol szóval kívánnánk művét jellemezni, akkor highly sophisticated-nek neveznénk. Tárgyalt íróit távoli történelmi perspektívából szemléli, mely kritikai intellektusát elsősorban a műalkotás gondolati elemei érdeklik, az író szemléleti szöge, ábrázolt világának társadalmi hitelessége, a forma és tartalom viszonya egy adott történelmi helyzet szövetében.

Az angol romantika sajátos útjának tömör összefoglaló jellemzése a kötetnek legkitűnőbb lapjai közé tartozik. E kor irodalmában sokatmondóan mutat rá a modern, XX. század középi gondolatokra és motívumokra, mint Coleridge és a szürrealizmus kapcsolódó százlaira, vagy Blake-ban a kafkai vonásokra. Felméri a nagy angol költők és írók világirodalmi visszhangját is, Shelley, Byron és Scott magyarországi hatását. Nagyszerű író-portrék sorozatát adja, Jane Austenét, Browningét, Macaulay-ét vagy Arnoldét (hogy csupán mutatóba említsünk néhányat a sok közül), s persze Shelley-ét, a romantikus korszak középponti alakját, akiről néhány éve kitűnő kismonográfiáját írta. Kiemelkedő értékét alkotják a fejezeteiben olvasható verselemzések, a *Vén tengerészé*, *Christabelé*, *Kubla Khán-é*, Shelley egyes költeményei, vagy a *La Belle Dame-é*, a *Grecian Urn-é*. Még ha egyes írók munkásságának csupán egy részletét mutatja is be (mint Blake vagy Wordsworth esetében), összefoglaló jellemzése akkor is találó, mint pl. Wordsworthról: „senki nála többet nem tett azért, hogy a költészet egyszerű eszközök igénybevételével keltse az intenzitás benyomását, hogy visszaadja a szavak emocionális erejét, amit a klasszicista szóhasználat kilúgozott” (373). Vagy: „Dickens realizmusa elsősorban nem az ábrázolás realizmusa, hanem a polgári társadalom érvényes formáinak vagy követelményeinek alkalmazása a hősök sorsára” (453). Vannak kevésbé plasztikus fogalmazású passzusok is. A *Wuthering Heights*-ról szóló lírai esszé inkább Szobotka elragadtatását, mint a regény mondanivalóját és művészi értékét interpretálja. És kérdéses, hogy növeli-e Shelley jelentőségét, van-e számottevő információ-értéke annak a protokoll-ízű megállapításnak, hogy a költő egyik művét Engels is készült lefordítani fiatal korában. De mindenesetre jólesik végre magyar nyelven ennyit s ilyen megértő szellemben olvashatni Browningról, helyére téve látni a nálunk hagyományosan túlbecsült Tennyson és Byron munkásságában *Don Juant* többre értékelve tapasztalni a retorikus *Childe Harold*-nál. Byron lírai darabjairól azonban szívesen olvastunk volna többet egy ilyen sokoldalú interpretátor tollából. Sajnáljuk azt is, hogy az egész kötetben, nemcsak Szobotka fejezeteiben, alig jutott hely az irodalmi élet külföldi, intézményei legalább futólagos ismertetésének az egyes korszakokban. (Dickens kapcsán kár volt nem említeni a rajz szerepét a *Pickwick* kezletkezésében s másutt is az író és olvasói viszonyát.)

Tárgyi hiba, még sajtóhiba is nagyon kevés található Szobotka fejezeteiben. Coleridge a *The Fall of Robespierre* c. drámájának csak első felvonását írta, a másik kettőt Southey. A *Biographia Literaria* (374. lap) csak egy t betővel írandó, mint ahogy Macaulay középső nevének közepén is csak egy b kívánatos. A *Revolt of Islam* 1818-ban jelent meg, a *The History*



of Pendennis 1848-ban. Az 508. lapon az író nevének helyes írása Fitzgerald, betűköz nélkül és két nagybetűvel.

Az angol irodalomtörténet utolsó száz évéről szóló két fejezetet Katona Anna írta, a debreceni egyetem angol tanszékének docense, akinek George Eliot-monográfiája és amerikanisztikai dolgozatai ismertek szakkörökben. Az általa írott részben az anyagelrendezés mennyiségi elvei közel állnak a Szenczi-féle fejezetekben alkalmazotthoz. Ő nem követte Szobotka azon gyakorlatát, hogy a nagy nevekre összpontosul, s azok tárgyalásához úgy biztosít elegendő teret, hogy a másod- és harmadrangú írók jelentős részét figyelmen kívül hagyja. Ebből azonban nehézségek származnak, melyek egy részével a szerzőnőnek sikerült megbirkóznia. A közvetlen közelmúlt írói névsorának megrostálását, értékük lemerését, történelmi jelentőségük kikristályosítását az Idő, az irodalomtörténészek e fő gyámola még végleges érvénnyel nem végezte el. Aki ilyen szerzőkről ír, ki van téve a gyors elavulás veszélyének. Még vékonyabb jégen korcsolyázik az, aki a jelenkorról, a még élő auktorokról ír. Ennek ellenére általánosságban véve s néhány hiányosságtól eltekintve Katona Annának jól sikerült a tárgyalandó írók és jelenségek listáját kialakítani. A XX. század közepéről szóló részben többnyire elkerülte, hogy még kiforratlan egyéniségekkel foglalkozzék. A műalkotás és alkotója lemerésében következetesen igyekszik érvényesíteni azt a marxista elvet, hogy az irodalomnak a kor valóságát kell kifejeznie. Legsikerültebbek azok az írói-portréi, ahol e felfogás a kellő mértékben szóhoz jut, mint Hardy, Wilde, Conrad, Yeats és még néhány nagy egyéniség esetében. A rendkívül korlátozott tér ellenére ügyes kézzel vázolja fel az arcképeket, az írók némelykor emberi mivoltában is jellemzi és szívesen vegyít ilyen ismertetéseibe egy-egy szokatlan momentumot. Élesen, némely esetben egyoldalúan jellemez és értékkel (Housman, Huxley, Kipling, Waugh stb), ami a téves ítélet veszélyéhez juttatja közel. Objektivitásra törekvése szembetűnő, viszonylag részletesen ír, elítélő szó nélkül a jobboldali, konzervatív és vallásos írókról, de az abszurdokról, egzisztencialistákról és cinikusokról is, s nem igyekszik azt bizonygatni, hogy az angol irodalom napjainkban milyen rohamléptekkel halad a szocialista vagy kommunista elkötelezettség irányába. Figyeli az utolsó száz év társadalmi és irodalmi mozgalmait, fejlődési irányait, s érzékelteti az egyes korok szellemi éghajlatát. E fejezetekről bizonyos fenntartásokkal elmondhatjuk, hogy megközelítik egy jó kézikönyvvel szemben támasztható kívánalmakat.

Nem lehet azonban azt sem elhallgatni, hogy könyv-részének némely lapja nem elégíti ki az olvasót. Sajnáljuk, hogy sok esetben el-elsikkad a műalkotás esztétikai értékének, a művészi teljesítménynek, a lírai költemény nyelvi varázsának érzékeltetése — ennek tömör közlése kétségtelenül nagyon nehéz feladat — és a leírás a tartalmi s gondolati elemekre szorítkozik. Az 541. lapon és azt követően tárgyalt költőkről szóló rész már majdnem telefonkönyvvel vetekedően szűkszavú. De nem volna ildomos egy ilyen sok irodalmi jelenséget értékelve regisztráló zárófejezetről szólva azt felpanaszolni, hogy minek a hiányát érezzük veszteségnek, amikor tudjuk, hogy e lapok írójának milyen húsba vágó terjedelmi megkötöttségekkel kellett munkához látni. Ha csupán még egyetlen ív állott volna rendelkezésre, Katona Anna bizonyára szakszerűen és szívesen írt volna korszakának olyan jelentős íróiról is mint R. Aldington, J. Aldridge, R. Campbell, N. Douglas, D. Garnett, L. G. Gibbon, E. Linklater, R. Macaulay, N. Mitchison, Ch. Morgan, S. O'Faoláin, V. S. Pritchett, Stevie Smith vagy James Stephens. Azt sem vettük volna zokon, ha cserében nem hallunk semmit olyan szórakoztató írókról, mint N. Coward, S. Sitwell vagy P. G. Wodehouse.

Szembetűnő fogyatkozása Katona Anna fejezeteinek a hibák és téves adatközlések feltűnően nagy száma, melyek észrevehetően veszélyeztetik a könyv használhatóságát. Nem a laikus által is észrevehető, magyar szövegbeli sajtóhibákra gondolunk, hanem évszámok, nevek, tények adatai helytelen közlését, tárgyi hibákat kényszerülünk itt szóvá tenni, hogy egy későbbi kiadásban kijavíthatók legyenek. Az alábbiakban a lapszámok sorrendjében haladunk s általában nem a hibát ismételjük, hanem a helyes adatot közöljük: (523. lapon) *The Brook Kerith* megjelenési éve helyesen 1916; (541) a Masfield-vers hatodik sorában *késél* kell; (542) a költő neve helyesen Housman; W. H. Davies születési éve 1871; (543) Owené 1893; (574) Pinerő 1855; spring-rythm helyett *sprung rhythm* kell; (552) *Man and Superman* éve 1903; (563) a név helyesen Bosinney; (554) Wells születési éve 1866; (565) Lady Gregory halála éve 1932; (574) a dráma címe *Juno and the Paycock*; (583) Joyce *Portrait*-jának első megjelenési éve 1914–15; a *Ulysses* nem 1922-ben jelent meg Pound folyóiratában, hanem folytatásokban 1918-tól 1920-ig, amikor is közlése abbamaradt s a teljes szöveg 1922-ben könyv alakjában látott napvilágot; (604) az *Ends and Means* nem esszéket; (605) az *Ape and Essence*-ben nem kell egyetlen névelő sem; (606) *Prufrock* először 1915-ben jelent meg; (625) *Burmese Days* 1935-ben; (626) *First Hymn to Lenin* 1931-ben; (627) Graves csak 1961–66-ban volt a poétika professzora Oxfordban; (629) Muir keresztnéve helyesen Edwin; (630) a költő neve mindkét helyen Barker-ra javítandó; (637) a *squirearchy* itt szójáték, fő jelentése ezúttal nem a földbirtokosság, hanem Sir John Squire (1884–1958) köre, azaz a késői konzervatív

Georgian költők társaságának tréfás neve a harmincas években; (640) Lowry születési éve 1909; (646) a név helyesen John Middleton Murry; (647) a Maugham regény címe *Cakes and Ale*; *Az ördög sarkantyúja* címében nincs és; (650) *Soliloquies of a Hermit* 1915-ben jelent meg; (652) *The Confidential Agent* 1939-ben; (653) *Our Man in Havana* a helyes cím; (565) *Hemlock and After* megjelenési éve 1952; (658) Osborne 1929-ben született; (661) a cím helyesen *A Ripple from the Storm*, megjelenési éve 1958; (663) *The Death of W. P.* dátuma 1964; (664) *Chips with Everything* kelte 1962; Sh. Delaney született 1939-ben; (676) a költők neve helyesen Thom Gunn és Ted Hughes.

A jelen recensens nézete szerint az ún. középső neveket nem érdemes egy irodalomtörténetben közölni, ha az író maga se használta (mint R. Brooke, R. Graves, D. Thomas stb.).

A kötetet gazdag szemléltető anyag egészíti ki, így egyebek között számos idézet költői művekből a legjobb magyar műfordítók tollából. Az utóbbiak sorában feltűnnek a fiatal Dávidházi Péter nyelvi pontosságot hangulati hűséggel szerencsésen egyesítő vers-átültetései. A külön táblákon közölt képanyag reprodukálási technikája eléggé egyenetlen. A festményekről készült képek nagyobb részénél hiányzik a festő vagy a forrás megnevezése. A 80. lap utáni képszovegek (Skelton, Everyman) fel vannak cserélve. A Nílus-delta térképe a feje tetejére van állítva. *A rágalom iskolájának* nem a címlapját közli a könyv (ahogy a szöveg állítja), hanem a színlapját.

A kötet vége felé (679–682) közölt bibliográfia meglehetősen hiányos, helyenként pontatlan. Feltűnően csekély számban található benne a magyar szerzők tollából származó monográfiák. Legkevesébe büszke azonban a kiadóvállalat a Névmutatóra lehet. Egyenesen elképesztő, hogy ebben mi található. „Mintha már könyvkiadásunk vaskorát élnők!” Azt már fel se rójuk, hogy csupán személyneveket tartalmaz, de nincs benne utalás névtelen vagy ismeretlen szerzőjű művekre, mint *Anglo-Saxon Chronicle*, *Beowulf*, *Chevy Chase*, *Gamelyn*, *Havelok*, *King Horn*, *Mabinogion*, *Pearl*, *Robin Hood* stb., pedig már ez is bosszanthatja azt, aki egy kézikönyvtől információt vár. Rosszabb ennél az, hogy milyen sokszor hiányzik a keresztnév. Csupán az A és B betűkben hét ízben. Idegesítőbb a példátlanul hanyag korrek-túrából folyó sok lapszámtévedés, adatkihagyás, név-kifacsarás. Összeállítójának szakmai tájékozatlanságára vall, hogy egyetlen személynek veszi a két Francis Bacont (a XVI–XVII. századi angol bölcselet és a XX. századi ír festőt), ugyanígy George P. Baker-t és George Barkert, egybegyűrja a két Buckingham herceget, a két Samuel Butlert, James és Gavin Douglast, két személyre választja szét II. Fülöpöt s ugyanígy Robert Garnier-t és I. Györgyöt, egynek veszi a két William Gilbertet és a két John Hawkinst, személynek tekinti Strawberry Hillt és így tovább és így tovább.

## A négritude tematikai irányultsága a francia nyelvű néger-afrikai költészetben

KUN TIBOR

Ismeretésemben csak a francia nyelvterületek néger irodalmára térek ki. Ez azonban nem jelenti azt, hogy más nyelvterületeken hasonló témák nem kerültek a költők tollára. Tény, hogy maga a mozgalom, ellentmondásosságával, negatív és pozitív oldalával, legtisztább formában a francia nyelvterületen, azon belül is a költészetben hódított. Prózában elsősorban L. S. Senghor, F. Fanon és Césaire esszéi, illetve — már csak halvány visszfényként — ez utóbbi drámái viselik magukon a négritude jegyeit. Meg kell mondani, hogy a négritude, akár mint irodalmi, akár mint társadalmi jelenség, egy-másfél évtizede lekerült a nemzetközi vitákról, a megváltozott történelmi viszonyok következtében.

A francia nyelvterületen belül is igyekeztem azokat a költőket kiválasztani, akik mind a témák, mind a kifejezés tekintetében, nem kerültek a szematizmus sodrásába. Az idézeteken kívül vannak olyanok is, akikről ugyan itt nem esik szó, de nem azért, mert az ő esetükben ez a veszély fönnállna. A legtipikusabbakat, a legjobbakat kellett kiválasztani, és ez a kevésbé jók kizárásához vezetett.

Végül a témák kiválasztásáról. Nem kívántam fontossági sorrendet felállítani közöttük. Valamennyi egyformán jellemzi a négritude e szárnyának alkotásait. A kiválasztott témákon belül, természetesen, mind megközelítés, mind kifejezés szempontjából, több árnyalat létezik; ezek kidomborítása és tárgyalása ilyen terjedelmű munkában nem lehetséges.

\*

A *négritude* szót ma főleg az azonos nevű mozgalom jelölésére használják (P. de Boisseffre, L. Kesteloot, J. Nantet, *Le Nouveau Dossier Afrique*). A francia nyelv szótárai azon-

ban még nem adják a szó jelentésének ezt a kitágulását. A *Grand Larousse Encyclopédique* 1963 a következő meghatározást adja: „A néger fajhoz tartozó személyek életkörülményei. A néger világ kulturális és szellemi értékeinek összessége.”

Bár maga a szó először L. S. Senghor 1948-ban kiadott *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* c. munkájában jelent meg nyomtatásban, az általa jelölt „követelési mozgalom”, tehát a jelenség jóval előbből datálódik. Már i. u. a VIII. sz.-ban egy Jahiz nevű szerző Basrában írt egy könyvet *Les titres d'orgueil des Noirs face aux Blancs* (A Negereknek büszkeségre való jogcímnei Fehérekkel szemben) címmel.<sup>1</sup> J. Nantet szerint a néger világ reneszánsza politikai és irodalmi téren tulajdonképpen még a XIX. sz. első felében bontakozott ki két tényező hatására: „A modern nyugati világ nyugtalansága jogait és, végső fokon kiválóságát illetően; egy, még hagyományos néger világ megismerkedése saját gazdagságával.”<sup>2</sup>

Hasonló tartalmú és célú mozgalmak voltak a 20-as években Amerikában a „Néger Reneszánsz”; Haitiben, az amerikai megszállás alatt az „indigenizmus”, Kubában a „kubaizmus”.

A négritude paradox módon nem négerlakta területeken született meg. A 30-as években Párizsban heves viták zajlottak arról, milyen hatással volt a francia irodalomra az egzotikus – elsősorban afrikai – országok folklórja. Fiatal néger egyetemisták vállalták civilizációjuk megvédését azokkal szemben, akik azt tartották, hogy a néger népeknek nincs saját és önálló civilizációjuk, következésképpen művészetük, irodalmuk. L. S. Senghor így emlékszik vissza ezekre az évekre: „... Azt tartották, semmit nem találtunk fel, nem alkottunk, nem írtunk, nem faragtunk, nem festettünk, nem énekeltünk. Csak táncoltunk! és hasonlók. Hogy forradalmat csináljunk, a mi forradalmunkat, először meg kellett szabadulnunk kölcsönruháinktól – az asszimiláció ruháitól – és hangoztatni létezésünket, négerségünket (négritude).”<sup>3</sup> Senghor nyilatkozatából láthatjuk, hogy a négritude először egy „visszaütés és önvédelemi magatartás, egy agresszív álláspont.”<sup>4</sup> Visszaütése mindannak, ami fehér, ami nem egyeztethető össze a néger egyéniséggel, ugyanakkor a kapcsolat keresése a világ egyéb haladó mozgalmával (marxizmus, Gandhi szabadságmozgalma). „A négritude ... azt az anyagtalan távolságot jelképezi, amely elválasztja s ugyanakkor egyesíti is a fekete világot és a fehér világot ... A négritude sommásan úgy határozható meg, mint egy faj üzenete.”<sup>5</sup>

A négritude gondolati-tartalmi fejlődésének taglalásánál figyelembe kell venni kettősségét: egyrészt *politikai-ideológiai*, másrészt *esztétikai* irányultságát. És ha ma négritude „kiáltásból az irodalomba csapva át ... politikai szociológiává mered”<sup>6</sup>, ebben nagy szerepe van azoknak a nézeteknek, amelyek abszolutizálják a négerség törekvéseit kulturális értékeik elismertetésében. Az álomantika, a sematizmus ellen akarja megóvni társait, az egész négritude-öt E. Mphahlele (Zambia): „A négritude politikailag érdekes jelszó ugyan, de miután hirdetői művészi elvvé léptették elő, önmagunk rabszolgává tételéhez vezethet.”<sup>7</sup> A négritude jelentősebb képviselőinél (Senghor, Césaire, Damas) soha nem merevedett ilyen művészi dogmává, valamiféle elefántcsonttorony költészetté.

Virágkorát mind társadalmi, mint irodalmi-művészi vonatkozásban a négritude az 1945–1960 közé eső időszakban éli. Ez természetes is, hiszen a gyarmati országok felszabadító harcai, a függetlenség kívánsága ezekre esik. A 60-as évektől a líra háttérbe szorul, egyrészt, mert a politikai élet, a *praxis*, most már konkrét feladatokat tűz a volt költők-írók elé, másrészt, a megváltozott helyzet új formákat követel. Ebből a szempontból jelentős A. Césaire kijelentése, aki a költészetet a drámával cserélte föl: „A politika a sors modern formája: a történelem a megélt politika. A színháznak a jövő megtalálását kell idéznie. Afrikában (a színház) lényeges kommunikációs művészet.”<sup>8</sup>

A négritude jegyében született költészetet tematikailag – bár Senghor szerint a „költeményben a négritude-öt nem annyira a téma teszi, mint inkább a stílus, az érzelmi töltés, amely életet ad a szavaknak”<sup>9</sup> – dominálja néhány téma. A kiindulópont E. Eliet szerint „a szív, a test száműzetése, mivel az entellektüel hazáján kívül van.”<sup>10</sup> Ebből következik a

<sup>1</sup> *Le nouveau dossier Afrique*. Marabout Université. Gérard et Cie, Verviers, 1971.

<sup>2</sup> Nantet: *Panorama de la littérature noire d'expression française*. Fayard, Paris, 1972.

<sup>3</sup> Idézi: L. Kesteloot: *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. Université Libre de Bruxelles, 1965. 110–111.

<sup>4</sup> É. Eliet: *Panorama de la littérature négro-africaine*. Présence africaine, Paris, 1965. 15.

<sup>5</sup> Helikon, 1970/1. sz. 70.

<sup>6</sup> L. 26.

<sup>7</sup> L. 5. j. 68.

<sup>8</sup> Idézi: *Les voies de la création théâtrale*. C. N. R. S., Paris, 239–240.

<sup>9</sup> Nagyvilág 1967/8. 1213.

<sup>10</sup> L. 4. j. 23.

szülőföld és, mint őshaza, *Afrika iránti nosztalgia*. „Igazi mestereinket Afrika szívében kerestük, a hercegek udvarában, az esti családi összejövedeleken, a bölcssek visszavonultságában” — vallja Senghor.<sup>11</sup>

„Afrika Afrikám  
Ősi szavannákon büszke szablyák Afrikája  
Afrika nagyanyám dala te” — énekli D. Diop Afrika c. versében.<sup>12</sup> F. J. Tenreiro, Szt.

Tamás szigeti költő *Afrikai nosztalgiájában* idézi Afrikát:

„Európában bolyongok, de a szívem  
ott maradt, Afrikában. Nyomorban konok sóvárgás  
vörös-zöld-sárga pálmák után . . .  
. . . sóvárgó, Afrikába húzó szívvel a mellemben  
járom Európa végláthatatlan gabonátábláit  
s az örömtelen utcákat”<sup>13</sup>

J. J. Rabearivelo madagaszkári költő számára a földrajzi kötődés történelmi, múlthoz való kötődés is jelent:

„Üdvözöllek, királyi föld, hol őseim nyugosznak,  
Hatalmas sírok, melyeket a végtelen idő agyonnyomott . . .  
És titeket is köszöntlek, örökéletű hegyek,  
ledöntött múltunk mozdíthatatlan tanúi”<sup>14</sup>

A szülőföld és az Afrika iránti nosztalgia a *hagyományok* felelevenítésével jár együtt. A fehérék világában magukat idegeneknek érző négerék gyakran fordulnak vigasztalásért szülőföldjük múltja, szokásai, vallásai felé. Az ősök iránti tisztelet, amely az afrikai népeknél szent — az ősök, a halottak adják az erőt, a tanácsot — nyilvánul meg B. Diop *Útavaló* c. versében:

„A derűs volt-lelkek,  
az ősök lelkei  
néhánykor este visszatérnek  
a három kanári egyikébe,  
az ősök, a hajdani férfiak,  
az ősök, a hajdani bölcssek.”<sup>15</sup>

G. Tirolien Guadeloupe-szigeti költő is a titkokat kibeszélő és elnyelő csöndet, a bölcssek csatlakozatlan igazságát választja:

„Szeretem, mikor a szerelmes Hold a  
meghajlott kókuszpálmák fülébe suttog csöndben,  
hallgatni, mit mond az éj.  
Rekedt hangját egy aggnak, aki pipázva meséli  
Zamba és Nyúl koma történetét  
És más dolgokat is . . .”<sup>16</sup>

L. S. Senghor is ahhoz az ősi afrikai misztikus szemlélethez csatlakozik, mely szerint a halál tulajdonképpen az élet folytatása más formában és másutt:

„Nem tudom, mikor történt, összevétem örökké a  
gyermekkort meg az Édent  
Ahogyan összekeverem az Életet s a Halált — édes híd  
kapcsolja egybe őket . . .

<sup>11</sup> Liberté de l'Esprit, n° 14 oct. 1950.

<sup>12</sup> Rába György fordítása. *Ébredő Afrika*. Magvető, Bp. 1961. 13.

<sup>13</sup> L. 9. j. 1112.

<sup>14</sup> *Anthologie africaine et malgache*. Seghers, Paris, 1962. A verseket, amelyek után nincs fordító neve, a cikk szerzője fordította.

<sup>15</sup> Végh György fordítása. L. 12. j. 11.

<sup>16</sup> L. S. Senghor: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. P. U. F. 1972. 87.

Egy falu lelke lüktetett a láthatáron. Élőké volt-e,  
vagy a Holtaké?"<sup>17</sup>

Az előzőekkel egyenlő értékrenddel bír e költőknél *négerségük* — „négritude-ük” — *hangoztatása*, amint azt Senghor már idézett nyilatkozatában láthattuk. Ez együttjár a faji öntudatra ébredéssel, a *néger faj* „személyiségének keresésével”<sup>18</sup> A négritude követői megpróbálnak a négerlekivilágában, gondolkodásmódjában valamilyen, az egész fajra jellemző vonásokat keresni: „A faji öntudat először a néger lélekre irányul, vagy inkább . . . egy bizonyos minőségre, amely közös a néger gondolkodásában és viselkedésében, és amelyet négritude-nek hívunk”.<sup>19</sup> Senghor, többek között, így határozza meg ezt a közös vonást: „A néger-afrikai — legyen akár földműves, halász, vadász vagy pásztor, a szabad éghez szokott, s a földből és a földdel él: bizalmas viszonyban a fákkal és az állatokkal, bensőséges egyetértésben a természeti elemekkel a napok és évszázadok ritmusa szerint. A néger-afrikai nyitott érzékkel él, minden ingert befogad, felfogja a természet hullámain . . . Gondolkodó ember, ez természetes, de első a formák és a színek, a hangok és a ritmusok, az illatok és a tapintás.”<sup>20</sup>

A néger „személyiségének keresésében”, *négerségük* elfogadásában és elfogadtatásában az első adott az érzékelhető, az egész néger fajra jellemző közös vonás a *szín*. L. Hughes Amerikában már megénekelte:

„Néger vagyok:  
fekete, akárcsak az éji sötét,  
fekete, mint az őserdő mélyei Afrikában.”<sup>21</sup>

B. B. Dadié kihívóan büszke fekete színére:

„Köszönöm, Istenem, hogy Négernek teremtetél,  
hogy belőlem  
minden szín summáját alkottál . . .  
A fehér alkalmi szín  
a fekete a mindennapok színe . . .”<sup>22</sup>

A néger test, a néger nő szépségét, érzékiségét dicsőítik verseikben D. Diop:

„Néger lány Afrikám forró lármája te . . .  
Tánc vagy te mosolyod meztelen örömeiben  
Tánc melled adomány a rejtett hatalmad.”<sup>23</sup>  
és L. S. Senghor:

„Meztelen nő, fekete nő  
Felöltötted színedet mely élet, formádat, mely szépség.”<sup>24</sup>

A. Césaire, a négritude, de az egész néger-afrikai költészet egyik vezéralakja, azok ellen emeli fel hangját, akik civilizációbeli elmaradottsággal vádolják a négereket:

„kik nem találták fel sem a puskaoptikát sem az iránytűt  
kik sohasem tudták megnyergelni a gőzt, megzabolázni az  
elektromosságot,  
kik nem kutatták fel sem a tengereket sem az égboltozatot . . .  
négerségem nem kódarab, süketsége utálkozik a napok  
zsivajától  
négerségem nem hályogos holtvíz a föld halott szemén  
négerségem nem torony nem székesegyház  
de megmerül a föld vörös húsában  
megmerül az ég izzó húsában  
a türelem csüggeteg homályát áttöri!”<sup>25</sup>

<sup>17</sup> Nemes Nagy Ágnes fordította. L. 12. j. 30.

<sup>18</sup> H. Lemaître: *La littérature aujourd'hui*. Bordas-Laffont, Paris, 1972. 91.

<sup>19</sup> J-P. Sartre: *Situations III*. Gallimard, Paris. 238.

<sup>20</sup> Marton I.: *Eszmék, téveszmék a harmadik világban*. Bp. Kossuth L. S. Senghor: *A négritude-ről*. 185.

<sup>21</sup> Végh György fordítása. Balássy — Csanád: *Haldokló bilincsek*. Budapest, Ecclesia, 1968. 146.

<sup>22</sup> L. 14. j. 156.

<sup>23</sup> Rába György fordítása. L. 12. j. 18. o.

<sup>24</sup> L. 16. j. 151.

<sup>25</sup> *Néger kiáltás*. Kozmosz könyvek, Bp. 1972. 283–284. Rozsnyai Ervin fordítása.

A négritude dicsőítése mellett hol kísértetként, hol kézzelfogható valóságként jelenik meg a múlt, a faji elnyomás, a fehér ember és Európa gyűlölete, megvetése:

„Fehérfogú testvérem, mosolyod álarc,  
átüt rajta a képmutatás.”<sup>26</sup>  
Senghor keserűen-gúnyosan leplezi le a fehérek „civilizációs tevékenységének” igazi hátterét:

„Futárok:  
„Vonalzókkal, szögmérőkkel, körzőkkel, szextánsokkal  
hajóznak ide,  
Bőrük fehér, szemük világos, szavuk mezítelen, szájuk keskeny  
Hajóikon mennydörgés.”<sup>27</sup>

Césaire pszichikai és fizikai fájdalmat érez:

„és ne lepődj meg ha éjjel erősebben nyögök  
vagy ha kezeim süketebben fojtogatnak  
régí kínok nyája nyújtja szagom felé fejét.”<sup>28</sup>  
Emlékezetében elvonnul a négerség egész története:

„Hármas út ura, olyan ember áll előtted  
aki sokat megért.  
Elám óta. Akkád óta. Sumár óta.  
Hármas út ura, olyan ember áll előtted  
aki sokat cipelt.  
Elám óta. Akkád óta. Sumér óta.  
Cipeltem a parancsnok testét. Cipeltem a parancsnok vasútyját. Cipeltem a parancsnok mozdonyát, a parancsnok gyapotját. Gyapjas fejemen, ami olyan jól megvan kispárna nélkül, Istent, a gépet, az utat—a parancsnok Istenét . . .”<sup>29</sup>  
Európával, mint gyarmatosító hatalommal szemben, talán az ő hangja a legélesebb, a legkíméletlenebb:

„Európa öntvényrepez  
Európa mély alagút ahonnan vérrózsa fröcsköl  
Európa vén kutya férgek hintája  
Európa megkopasztott tetoválás Európa a neved  
rekedt kotkodácsolás és süket ütés.”<sup>30</sup>

A kulturális asszimilációt L. G. Damas, Senghor és Césaire mellett a négritude mozgalmának harmadik legtekintélyesebb alakja pellengérezi ki:

„Hallgassatok  
megmondtam, hogy franciául kell beszélni  
Franciaország franciául  
a francia franciáját  
francia franciául.”<sup>31</sup>

A történelem azonban végül is igazságot szolgáltat mindenkinek, egyénileg és kollektíve, fajoknak és kontinenseknek. Afrika és a többi kontinens színesbőrű lakói előtt megjelenik a remény, a szabadság reménye, ami azonnal a költészetnek is alaptémája lesz:

„És a mi hangunkból mégis napfény fakadt  
A szavannákból és a dzsungelekből  
Csaták szorongatása közt göcsörtös kezeink  
Fölmutatják a jövődőt zokogva-síratóknak.”<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Csoóri Sándor ford. L. 12. j. 14.

<sup>27</sup> L. Kesteloot: *Anthologie négro-africaine*. Marabout Université, Gérard et Cie, Verviers. 1967. 118.

<sup>28</sup> A. Césaire: *Cadastre*. Seuil, Paris, 1961. 75.

<sup>29</sup> I. m. 37.

<sup>30</sup> I. m. 48.

<sup>31</sup> L. 16. j. 16.

<sup>32</sup> Balássy László ford. L. 21. j. 36.

Egyedül az Antillákon marad minden a régiben: ott csak egy-két költő tud és mer lelkesedni, örülni annak az újnak, ami másutt a forradalomhoz, a szabadsághoz vezet:

„Ó, népem, mikor láthatom már kezed lázadását?”<sup>33</sup> — kiált fel J. Roumain, tehetetlenül, aki habozás nélkül vállalja a négerrek közös sorsát, harcát, az *internacionalizmust*:

„Csak a ti fajotokhoz akarok tartozni  
valamennyi ország munkásai parasztjai...  
Detroit fehér munkása, Alabama fekete földművese  
a kapitalista kényszermunka számlálhataatlan népe  
a sors vállt a vállhoz állít bennünket.”<sup>34</sup>

D. Diop két versének különböző hangulata ugyanazt a tartalmat, meglegedettséget, megkönnyebbülést, örömet fejezi ki:

„Afrika sarjadó Afrikád  
Szívósan szilárdan sarjadó  
S gyümölcse lassan-lassan  
szabadsággal ízes.”<sup>35</sup> — és egy nyersebb, magabiztosabb:  
„A szabadság haragvó hullámai  
Verik verik a szűkölő Vadat  
A tegnapi rabszolga harcossá születik”.<sup>36</sup>

P. Niger valami új, eddig-nem-látott megszületését énekli meg:

„Egy földrész mozdul meg, egy faj ébred fel  
Szellem-mormogás remegteti meg a leveleket  
Teljesen új ritmus fúrja át a világot  
A szívárványt soha-nem-látott árnyalat díszíti  
Afrika beszélni fog.”<sup>37</sup>

P. Nigerhez hasonlóan A. Césaire is hangulatok egész billentyűsorát szólaltatja meg saját és az egész néger világ érzései tolmácsolására. A forradalmár addig elfojtott indulata tör ki belőle *Füzet a szülőhazába való visszatérésről* c. poémájában:

„És talpra áll a fekete nép  
a néger aki ült  
feláll — ki várta volna —  
áll a hajófenéken  
áll a kabinban  
áll a fedélzeten  
áll a szélben  
áll a napsütésben  
áll a vérben  
áll  
és  
szabad.”<sup>38</sup>

Saját, de az egész néger-afrikai irodalom e témának szentelt egyik legszebb versét is Césaire írta meg: *A villám fiaí*. A képek, szimbólumok gazdagsága, a gondolat tisztasága és a kifejezés puhasága tökéletes harmóniába olvad benne. A költeményt teljes egészében közöljük:

„És bár nem csábította el a börtönőröket  
törzsén kolibri-csokor nyílt ki  
fülénél atoll-rügyek fakadtak  
olyan lágy nyelven beszél hozzám hogy először nem

<sup>33</sup> L. 27. j. 52.

<sup>34</sup> Uo. 54.

<sup>35</sup> Rába György ford. L. 12. j. 13.

<sup>36</sup> Rónay György ford. uo. 17.

<sup>37</sup> L. 27. j. 140–141.

<sup>38</sup> Rozsnyai Ervin ford. L. 25. j. 287.

értem de végül szavaiból kitalálom  
hogy a tavasz mindenek ellenére megérkezett  
hogy minden szomjúság csillapodott hogy az ősszel kibékültünk  
hogy a csillagok délben az utcán kivirágoztak és nagyon  
alacsonyan csüngnek gyümölcsaik.”<sup>39</sup>

Az itt felsorolt és illusztrált témák, természetesen nem tekintendők egyedülieknek és állandóknak a néger-afrikai költészetben. Jellemzők voltak arra a korra, amelyben íródtak, arra az országra, ahol megszülettek. A négritude hanyatlása után más témák, más hangulatok váltak uralkodóvá: a kivívott függetlenség megvédése, a belső és külső problémák leküzdése, az új állam megalkotásával kapcsolatos nehézségek megoldása, beilleszkedés a világ többi országának és kontinensének életébe stb. . . Van azonban egy valami, ami az új viszonyok közepette is állandó témája maradt — és kell hogy maradjon — a néger-afrikai költészetnek: ez pedig a kontinensek, országok, fajok, emberek közötti kapcsolatok legteltesebb kiépítése, megszilárdítása; és ebben keresendő a költészet *leghumánusabb* vonása.

## Ferruccio Rossi-Landi:

### Semiotica e Ideologia

Valentino Bompiani, 1972. Milano, p. 380.

(Uomo e Società : 21.)

#### VOIGT VILMOS

Ma az olasz szemiotika egyike Európa legterebélyesebb, legsokoldalúbb jeltudományi fórumainak. Igen sok fordítás lát napvilágot, angol, francia, szovjet szerzők munkái széles körben hozzáférhetők. Ezen kívül az olasz szemiotika számos területen önálló arculatot alakított ki. A vizuális rendszerek, a tömegkultúra, a mai társadalom mindennapjainak jelviszonyai elsősorban olasz szemiotikusok kezén váltak tudományos témává. Az olasz irodalomelemzés, legújabban a nyelvészeti szemantika határozottan szemiotikai irányba fordult. Ami az elméleti megközelítést illeti, itt a modern esztétika, és a tágan értelmezett baloldali filozófia az, ami a szemiotika ideológiai háttérét adja. Az olasz szemiotikusok többsége élénk érdeklődésű, mozgékony ember, tudományosan az útkeresés jellemzi őket. Eszmei-politikai meghatározottságuk a baloldalra utal. Árnyalatokkal ugyan, de a történelmi és dialektikus megközelítésmód hívei. Mindez együttvéve természetesen azt jelenti, érdemes figyelniük munkásságukra.

A sokoldalú és több irányzathoz sorolható olasz szemiotikában is igen érdekes, önálló, számunkra rendkívül rokonszenves helyet foglal el Rossi-Landi. Életműve voltaképpen a dialektikus logika és a marxi közgazdaságtan (!) filozófiájának szemiotikai továbbgondolása. A logikai-filozófiai szemiotika régi találmány, a legrégebb az összes szemiotikák közül. Nem véletlen, hogy a ma használatos értelemben a „szemiotika” kifejezést John Locke írta le először. A logikai szemiotikusok azonban vagy nem marxisták (inkább az analitikus filozófia vagy a pragmatizmus különféle változatainak hívei), vagy a marxizmusból a nyelvfilozófia közvetítésével kevernek ki jeltudományt. Rossi-Landi a maga közgazdaságtani, ideológiatörténeti megalapozottságával más úton jár.

A szerző markáns egyéniség. 1921-ben Milanóban született, ugyanott és a padovai egyetemen tanult, főleg modern irodalmat és filozófiát. Éveken át külföldön is tanult-kutatott. Hosszabb ideig Oxfordban foglalkozott a nyelvelmélet és a szemiotika kérdéseivel. 1953-ban az elméleti filozófia magántanára lett, és a padovai egyetemen oktatott. Több ízben is meghívták az Egyesült Államok különböző egyetemeire. Az utóbbi időben Rómában él, formálisan a római egyetem tanára, oktatás helyett azonban inkább könyv- és folyóíratalkotással foglalkozik. Partizánmúlttal rendelkező baloldali, marxista. Egyik szerkesztője volt a *Methodos* c. folyóiratnak (1951–1953), amely főként módszerelmélettel és szimbolikus logikával foglalkozott. 1966 és 1968 között a *Nuova Corrente* egyik szerkesztője volt. Ez az orgánus esztétiká-

<sup>39</sup> L. 28. j. 20.



val, szemiotikával, irodalomelmélettel törődött. 1967-ben megalapította és azóta irányítja az *Ideologie* című folyóiratot, amely a mai társadalom különféle marxista aspektusú megközelítéseit adja. Tematikus számai tulajdonképpen monográfiák, amelyek egy-egy témának általánosan a legjobb nemzetközi szintű összegező dokumentumai. A most megindult *Collana di Semiotica* c. nemzetközi könyvsorozat egyik szerkesztője.

Rossi-Landi könyvírói tevékenysége is jelentős, nemzetközileg jól ismert. 1953-ban a moder amerikai szemiotika úttörőjéről, *Charles Morris*ről írott könyvet. Ez a munka fedezte fel újra a klasszikus szerzőt, máig is a téma legjobb feldolgozása. 1954-ben az ő fordításában jelent meg olaszul *Morris Foundations of the Theory of Signs* című úttörő munkája, amely Itáliában több kiadást is megért. Egyéb kisebb munkák után a hatvanas években formálta ki a maga marxista-ökonómiai szemiotikáját. Ennek első állomása 1961-es könyve *Significato, comunicazione e parlare comune* (A jelölés, a kommunikáció és a köznyelv). 1968-ban jelent meg *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (A nyelv mint munka és áru) című monográfiája, amely 1973-ban új kiadásban is napvilágot látott. Ennek a könyvnek több német, spanyol és angol fordítása is megjelent. Ezek terminológiai egy kicsit továbbfejlesztették az eredetit, tartalomban azonosak azzal. 1972-ben adták ki a *Semiotica e Ideologia* című tanulmánykötetét. Ebben 17 fejezet olvasható. Az eredeti írások 1967 és 1970 között jelentek meg, zömmel a *Nuova Corrente* és az *Ideologie* hasábjain, vagy nemzetközi kongresszusokra szánt előadások voltak. A kötet ily módon egy néhány éves kutatási periódus meglepően egységes képét nyújtja. A rövid előszó (*Premessa*) utal e körülményre. Az egyes szövegeken minimális változtatás történt, legfeljebb arészletekben megjelentetett munkákat most egyesítette a szerző. Névmutató zárja a könyvet, és a tartalomjegyzék közli az egyes fejezetek alcímeit is, ily módon hasznos eligazítást ad. Az utóbbi években ez a munka, illetve részletei is nemzetközi hírnevet hoztak szerzőjüknek. A jelen kötet 10. és 14. fejezete együttesen megjelent németül (*Dialektik und Entfremdung in der Sprache* címmel), más fordításai most vannak előkészületben. A nyelvészek nagy nemzetközi elméleti kézikönyvsorozata, a *Current Trends in Linguistics XII.* kötete számára Rossi-Landi készítette el a *Linguistics and Economics* című összegezőt, amely külön kötetben is megjelenik.

E sokoldalú munkásságról a *Semiotica e Ideologia* persze csak részben ad képet. Előtte és utána szerzőt más is érdekelt. De nem véletlen, hogy éppen a munkáit gyűjtötte kötetbe: egy formatív periódus eredményei ezek, itt deklarálta szemiotikai elgondolásait. Említett többi munkája inkább a marxista nyelvelméletnek adja új fejezetét, tágabb szemiotikai és kulturális érdeklődése itt inkább nyer kifejezést. Műfajilag is különböznek az egyes részek: a néhány lapos megjegyzésektől kismonográfiáig, illetve a könyvméretű tudományos interjúig sokféle forma található meg bennük. Mindegyik írás tudományos mélységű és értékű, ugyanakkor frappáns, érdekes, sőt olvasmányos. Az eredeti tudományos jegyzetapparátust is közli a kötet. Ez fontos is, de nem „zavarja” az olvasót, inkább tájékoztat. Nem hagyhatjuk említés nélkül a szerző világos, elegáns stílusát, tudományos pontosságát. (Ez elég ritka a nyelvelméletben és az olasz esszéisztikában egyaránt.)

Az 1. fejezet *Perché 'semiotica'* címmel terminológiai kérdést érint, miért van szükség a nyelvészet és szemantika kategóriái mellett a szemiotika új fogalmára. A 2. fejezet *Su enunciato, proposizione e contesto* címmel a közlésmódor funkcióit említi. A 3. fejezet *Sul pregiudizio contrattualistico* címmel a nyelv vizsgálati eszközeiről beszél. A 4. fejezet *Uso e significato di parole ed enunciate* címmel a közlések jelölő funkcióját vizsgálja. Az 5. fejezet *Azione sociale e procedimento dialettico nel teatro* címmel három kisebb cikket egyesít és a társadalmi cselekvésnek a színpadi cselekvéssel való összefüggését elemzi. A 6. fejezet *Estensione dell'omologia fra enunciate e utensili* címmel a közlések és a tárgyak rendszerének azonosításával foglalkozik. A 7. fejezet *Sul modo in cui è stata fraintesa la semiotica estetica di Charles Morris* címmel *Morris* szemiotikájának esztétikai vonatkozásaira utal. Mindezek kisebb, néhány lapos cikkek. A következőkből ilyen jellegű még néhány fejezet. A 9. fejezet *Le merci come messaggi* címmel a tárgyaknak üzenetként való felfogását elemzi. A 12. fejezet *Sui segni del mare interpretati dai naviganti* címmel a Mediterráneum hajózási jeleinek társadalmi értelmezését vizsgálja fel. A 13. fejezet *Sui programmi della comunicazione non-verbale* címmel a nem-szóbeli kommunikáció definícióját adja. A 15. fejezet *Calcolatori e cervelli* címmel a számítógép és az agy működésének összevetését kísérli meg. A 16. fejezet *Corpo* címmel a test, a 17. fejezet *Semiotica* címmel a jel tudomány elméleti definícióját kísérli meg. Az utóbbi négy kis fejezet voltaképpen egyetlen vállalkozás, az *Ideologie* c. folyóiratban folytatólagosan megjelenő *Dizionario teorico-ideologico* egyes címszavait adja.

E tömör kis cikkek a kötetnek együtt kevesebb mint negyven százalékát teszik ki. A könyv nagyobb fele három nagy tanulmány és egy interjú szövegéből áll. Ezek a kötet leg súlyosabb, legérdekesebb írásai.

A 8. fejezet *Significato, ideologia e realismo artistico* címmel a nyelvi jelentés, az ideológiai mozzanatok és művészi realizmus kérdéseivel foglalkozik. Rossi-Landi abból indul ki,

hogy a jelölés hozza létre a jelet, a jel értelmezése pedig az üzenet és a jelölt. Külön kérdés itt az, hogy a jelöltet mennyiben tarthatjuk valóságnak, vagy csupán relációfogalomnak. A realizmus művészsége ilyen kategóriákkal írható körül, ahol külön kérdés az, „ideologikus” jelenség-e a realizmus. A szerző véleménye szerint a realizmus egyszersmind jelfogalom is, és polemizál azzal a felfogással, amely csak az avantgard művészetet tartja jelszerűnek. A felvetett kérdések a kutatók ideológiai előfeltevéseire is rávilágítanak.

A 10. fejezet *Ideologie della relatività linguistica* címmel azzal a nyelvtudomány klaszikusai óta ismert teóriával foglalkozik, hogy a „nyelvi relativitás” értelmében mennyiben befolyásolja egy nyelv az annak segítségével lefolyó gondolkodást. Itt foglalkozik az anyanyelv elméletével, az etnolingvisztika alaptételeivel, a természeti népek világkép-fogalmával, és részletesen elemzi a fenti témákkal kapcsolatos vizsgálatok filozófiai előfeltevéseit. A fordítás, a nyelvek közti összehasonlítás, a nyelv önkifejezése külön kis fejezeteket kap. Végül a nyelv és társadalmi totalitás, a nyelv és a társadalmi elidegenedés fogalmait tárgyalja. Az egész munka, amelyet gazdag bibliográfia zár a témakör tömör kismonográfiája, élvezetes, rövid összefoglalás, józan és körültekintő felfogása minden dicséretet megérdemel.

A 11. fejezet *Capitale e proprietà privata nel linguaggio* címmel a nyelvet mint tőkét és magántulajdont elemzi. Abból indul ki, hogy a nyelv, mint egyéb társadalmi produktumok a tulajdonviszonyoknak vethető alá, sőt, megfelelő társadalmi környezetben tőkésíthető is. Itt főleg a szociológiai társadalom- és irodalomelméletet, valamint a nyelvfilozófiát hozza segítségül, majd részletesen foglalkozik a nyelv tárgy-, pénz-, tőke- és tulajdon-jellegével. Ezt a tanulmányt is gondosan összeválogatott bibliográfia zárja. Ez a cikk voltaképpen az *Il linguaggio come lavoro e come mercato* hetedik fejezetén alapuló összefoglalás, amely az elején a kérdésfeltevés más aspektusában különbözik amattól. Igen érdekes, tanulságos írás.

A 14. fejezet *Dialettica e alienazione nel linguaggio* címmel azt az interjúorozatot tartalmazza, amelyet Enzo Golino készített a szerzővel, az előbb említett . . . *come lavoro e come mercato* könyv megjelenése után. A kötetlen forma (kérdézz-felelek) nem gátolja a két partnert, hogy lényeges nyelvfilozófiai és társadalomelméleti kérdésekről nagy pontossággal társalognának. Fő témájuk a nyelv társadalmi létének dialektikája, nyelv és társadalom összefüggéseinek kutatása (itt tudománytörténeti szemlélt is kapunk), a nyelvi közlés kapcsolata a jelviszonyokkal (itt filozófiatörténeti kitekintés olvasható), a logikai-történeti társadalomkutatás problémái (ebben a különféle marxista társadalom-modellek kérdésére térnek rá), a nyelv és a társadalom közti homológia-problémák, végül a tevékenység, a munka, a termelés és nyelv kapcsolata, a hamis tudat és az ideológia, a nyelvi tulajdonviszonyok problémái kerülnek elő. A munka élvezetes módon érinti e nagyon fontos társadalomelméleti és nyelvelméleti kérdéseket.

Összegezőképpen azt mondhatjuk, hogy a kötet anyaga igazán szerteágazó. Fő témája a nyelv, de ezt társadalmi produktumként, marxista terminológiával közelíti meg. Olyan módon, ahogy ezt sem Magyarországon, sem másutt más meg sem kísérelte. E módszer felfedezője, mestere Rossi-Landi. Eredményeit kivétel nélkül értékesnek és fontosnak tartjuk. Ebből a szemszögből tárgyalja a kommunikáció-elmélet és szemiotika kérdéseit is. Itt is a szemlélet az újszerű. A néhány konkrétabb téma e kötetben kisebb helyet kap, érdekes adalék. A felvetett kérdések mind továbbgondolásra serkentők, és mivel Magyarországon ismeretlenek hasonló tudományos törekvések, szükséges, hogy ezekkel részletesebben is mielőbb megismerkedjünk.

## A mordvin irodalom története

(История Мордовской Советской литературы I, II. Саранск 1968., 1971.)

DUGÁNTSY MÁRIA

Egy kis finnugor nép jelentkezik irodalmával. Lélekszám tekintetében ugyan nem számítanak a legkisebbek közé — a magyarok és a finnek után mindjárt az 1 300 000-es mordvinok következnek —, de területi szétszórtságuk, nyelvi megosztottságuk nagy nehézséget jelent még ma is önálló létük, irodalmuk, kultúrájuk formálásában. A mordvinok két nagy csoportra oszlanak: a Moksza folyó környéki moksákra, és a Szura völgyében élő erzákra. A két csoport etnikailag és embertanilag is különbözik, s a két nyelvjárást beszélők nem is értik egymást.

A korán letelepült és földműveléssel, állattenyésztéssel foglalkozó, életerős nép az orosz — tatár harcok, s a kíméletlenül terjeszkedő cári birodalom áldozata lett. A háborúk

felemésztették erejükét: a két rokon törzs sokszor egymást pusztította hol a tatár, hol az orosz oldalán. Majd az orosz földbirtokosok és a kolostorok üzték el őket jó termőföldjeikről, de menekültek maguk is az erőszakos hittérítés s a nyomorba döntő adók elől. Így történt, hogy a Mordvin ASZSZK területén kívül ma még Szibériában s Közép-Ázsiában is találhatunk mordvin településeket.

A forradalom számukra is új életet hozott, de a nyomorúságból csak lassan eszméltek. Volt azonban néhány bátor, önfeláldozó hazafi, aki már 17 előtt munkálkodott népe szellemi kincsének megmentésén, s a maguk ébresztésén. Makar Jevszejev folklórgyűjtő, felvilágosító, erjesztő tevékenysége nélkül ma szinte elképzelhetetlen lenne a mordvin irodalom. 1885-ben moksa és erza ábécét szerkeszt, 1888-ban pedig kezdő orosz nyelvkönyvet moksa és erza anyanyelvűek részére. Z. Dorofejev verseskötete 1912-ben jelenik meg Moszkvában, Grigosin művei 14-től kerülnek a közönség elé, Dorogojcsenko 1908-ban kezd írni, Zavalisin első elbeszélése 1911-ben jelenik meg, öt évvel később írja Morszkój a *Süket faluban születtem* c. versét. De a kezdeményezéseket a cári rendőrség elfojtotta, a anyanyelvű publikálásra az „inorogyecsek” nem is gondolhattak.

A forradalom után a kezdetnél szorosan összefügg az irodalmi és a nemzeti újjászületés. 1920-tól újságok jelennek meg moksa és erza nyelven: a «Чинь стямо» (Napkelte) Szimbirszkben, a «Якстере теште» (Vörös Csillag) Moszkvában, az «Од эрямо» (Új Élet) Novoszibirszkben. Irodalmi folyóiratok alakulnak: 1927-ben Penzában a moksa «Валда ян» (Világos Út), 1929-ben Szamarában az erza «Сятко» (Szikra). Ezek körül csoportosulnak az írók, költők, a mordvin nép szellemi vezetői. Napvilágot lát az első két antológia: a moksa «Валда ян» és az erza «Васень Сяте» (Első Szikrák). Azonban még mindenki saját dialektusában ír, a leg-sürgetőbb feladat az egységes irodalmi nyelvek normáinak kidolgozása. Még jó néhány évre van szükség, míg Jevszejev és más professzorok, írók, költők munkája nyomán megszületik a nyelvjáráson alapuló moksa és erza irodalmi nyelv.

Vezető szerepet kezdettől a költészet játszik, a líra a legrugalmasabb, mindenre leggyorsabban reagáló műnem. De rögtön megjelenik már az elbeszélés, a karcolat, s az egyfelvonásos dráma is.

A nagy úttörő Z. Dorofejev irodalmi tevékenységét népdalok gyűjtésével és tanulmányozásával kezdte. A forradalom előtt azonban csak részben sikerült kiadnia műveit. 1912-ben *Egy néptanító gondolatai és dalai* c. kötetében 15 mordvin népdalt közöl oroszul saját fordításában. Verseit erős népköltészeti hatás alatt írja, sajátosan stilizálva a népdalok szerkezetét, ritmusát. Hangja a falué, mely úgy fogadta a polgári forradalmat, hogy sok mindent nem értett. Elégedetlen a jelennel, de hisz az emberi erőben, az észben, mely legyőzi a természetet és az emberi gonoszt. Istenhez fordul, benne bíz, hogy megszabadítja a világot a gonosztól. Tájéleír verseit a szülőföld forró szeretete hevíti. A 14-es háború idején felemeli szavát az értelmetlen öldöklés ellen. A forradalom előtt művészetének alapvető iránya a nyomorúság, a szociális rossz feltárása, utána költészete kiteljesedik, az író és pedagógus előtt megnyílnak a lehetőségek. De nem hosszú időre. A 30-as évektől hallgatásra kényszerül.

Így is a moksa költészet első nagy alakja, s *Bölcsődalát* «Нюрямонь мора», mely szinte már népdallá vált, éneklik a falukban.

Több, mint 20 évre ki volt törölve J. Grigosin neve a mordvin irodalomból, csak a XX. kongresszus után foglalhatta el újra méltó helyét. Költő, tanár, felvilágosító, népének igazi apostola volt. 1914-től publikált, majd újjászülető népe élete lelkesítette, s adott értelmet életének. 1938-ban, alkotóereje magaslatán pusztul el tragikusan. Nem sikerült minden elképzelését megvalósítani, a fiatal irodalomban mégis sokat jelentenek versei, elbeszélései, riportjai, színdarab kísérlete, valamint félbeszakadt és eltűnt regénye, „Az ifjúság virága”. Ő írta az első opera, a «Кузьма Алексеев» szövegét.

Műveinek, egész életének gondolata az ember hervadhatatlan fiatalságáról való gondoskodás. A lírikus és a hősi ötvöződik benne. Mindig az élet sűrűjében élt, ideálja a cselekvő ember. A népköltészetben gyökerezik életszemlélete, a durvaság gyűlölete, a természet fiúi szeretete. Dicséri az élet bőkezűségét. Verseire a különös ritmusformák, egyéni nyelvi fordulatok, világos jelzők, bölcs metaforák jellemzőek. A tavasz gyönyörű menyasszony, a nyár gyöngyszemeket szóró gazdagság, a tél már nem ijeszt, győznek a virágok. Az író nagy álma az volt, hogy az irodalmat népének művészi „évkönyvévé” tegye.

1927-ben jelent meg D. Morszkój első verseskötete a «Сурдина Пурги», mellyel egyszerre híres lett az egész Szovjetunióban. P. Szakulin akadémikus így ír róla előszavában: „Nála minden sajátos, mert minden átélt. Semmi sincs a könyvekből, semmi idegen hang. Joga van a meghallgatásra . . .”

Morszkój versei — élete. De benne vannak a kortársak, az egész kor. A forradalom előtti idők nehéz életét énekli, hogy az ember születése pillanatától koldusságra, jogtalanságra van ítélve. Új érzésekkel fordul az új társadalom felé. A falu költője. Moszkvában is mindig szülőföldről álmodozik, a természettel, mely szabad életre, alkotásra serkenti, szembeállítja a

várost, hol minden mesterkelt, s ő magányos az emberek között. Versein néha halk szomorúság lesz úrrá.

Legjelentősebb epikai műve a «НУБАЗЫ». Cselekménye a XVIII. sz.-ban, a Pugacsov-féle felkelés idején játszódik, mikor a mordvin nép együtt harcolt a nagy parasztvezérrel. Morszkoj szeretettel rajzolja a főhős, Szijazsar alakját, akinek emléke elvenen él a nép emlékezetében, dalaiban. Nuvazi, a hősnő, erza kislány, karcsú, szép, ügyes, a népdalok leányalakjainak méltó párja. A költemény előfutára a mordvin irodalom későbbi történeti műveinek és Radajev eposzfeldolgozásának.

1937 után Morszkoj is végleg elhalt.

Képzett, magas irodalmi kultúrájú, kitűnő szervező, jó szemű, igazságos kritikus volt *A. Dorogojcsenko*. Nevéhez fűződik az első regénykísérlet. Szülőfalujáról «Большая Каменька»-ról írt regénye a forradalom előtti és utáni néhány évről szól, a régi lerombolásának, az új felépítésének folyamatairól. A szerkezet még laza, a fejezetek önálló elbeszélések is lehetnének. Jól sikerült tömegjelenetek, rövid, pontos jellemzés, kifejező természetleírás jellemzi, nyelve emelkedett, ritmikus, lírai színezetű, érezni, hogy Dorogojcsenko nemcsak prózaíró, hanem költő is.

Másik regénye, az „Élő élet” befejezetlenül maradt. Témája a szövetkezetesítés, a mozgalom gyenge oldalaira összpontosítva. E regénnyel egy évben (1930) jelent meg a *Hegyi szél* c. novellája a családi élet problémájáról, a hagyomány és az új, még ki nem alakult erkölcsök viszonyáról.

Történeti témához fordult a *Pugacsov* c. elbeszélő költeményében, melynek alapja egy moksa népdal. Többször is visszatér ehhez a témához, de teljességében nem alkotta meg.

*A. Zavalisin* oroszul írt. Elbeszélő, drámaíró, publicista. A 20-as évektől rendszeresen jelennek meg elbeszélései. Sikerült feltárnia a paraszti pszichológiát, a régi szokások és előítéletek összefonódását az újjal. Megalkotja a falu típusait, a paraszt nála kicsit ravasz, humoros. Elbeszélései jó megfigyelőképességről, a társadalmi körülmények mély ismeretéről tanúskodnak. Mindig megtalálja a megfelelő helyet, tárgyat, az élet drámai szituációit. A novellák szerkezete világos, cselekménye érdekes. Drámákat is írt önképzőkörök részére, melyeket Csesznokov fordított mordvinra. Egyfelvonásosai még gyengék, de a *Magánygy* c. háromfelvonásosában már éles drámai konfliktusok vannak.

Sokat utazgat, ismét visszatér a falu témájához. 1933-as úti élményei lelhetők fel a *Friss barázda* c., szerkezetileg, ideológiáját és témáját tekintve is igen bátor könyvében. Heves támadások, igazságtalan bírálatok érték miatta. Zavalisin 1939-ben halt meg, börtönbén. A XX. kongresszus után rehabilitálták, 1959-ben adták ki válogatott elbeszéléseit.

Az alapítók közt van *F. Csesznokov* is. Színdarabjai meghatározzák a mordvin irodalom ideológiái, művészeti fejlődését. Agitációs drámákat írt, egyfelvonásosokat, s elsőként próbálkozott vígjátékkal: «РОКИ ТУВО» (Rőfögő disznó). Háromfelvonásos drámája polgárháborús témájú «КАВТО КИЯВА» (Két út).

Tevékeny részt vesz Csesznokov az irodalmi nyelv formálásában, Jevszejjev és Szovetkin tudósokkal, Szkobelejev és Prokarev pedagógusokkal együtt alkotják meg a tankönyveket.

Moksa prózaíró *A. Moksonyi*, közéleti és politikai tevékenysége mellett foglalkozik irodalommal. Értékesek gyermekelbeszélései, meséi, drámákat is írt s a 20-as években sikerrel játszották őket a moksa falukban. 1933-tól semmit nem publikált, s csak 62-ben fogott ismét tollat.

Újságíró és író *P. Gluhov*. Sokáig ő szerkeszti a «Якстре теште»-t (Vörös Csillag), mely az ő vezetése alatt vált valóban mordvinná. Az újságnak nagy szerepe van a mordvin művelődésben. A kultúra fejlődéséről, az írásbeliség megszervezéséről, a könyvkiadásról, az anyanyelvű oktatásról is megjelentek cikkek benne. Egybefogta a 11 tartomány minden csücskét, ahol csak mordvinok éltek. Az újság hasábjain dolgozták ki az erza irodalmi nyelv normáit, körülötte tömörültek az erza írók: Grigosin, Csesznokov, Krivosejev, Petrova. Fiatal költők, írók is megjelentek: Kutorkin, Moro, Lukjanov, Raptanov és mások. Gluhov maga nem sokat írt, inkább szerkesztett. Legismertebb elbeszéléseinek a «Цедровой пещты» (Círbolyamagok) erénye az alakok életszerű megformálása, a konfliktusok élessége, az egyénített nyelv, pergő dialógusok. Ő a próza útjait egyengette a 30-as évek derekán, mikor éppen a költészet virágzott.

*I. Krivosejev* „magas művészi színvonalra emelte az erza verselést, s megtalálta az erza nyelvben a gazdaságot, a kifejezőeszközök bőségét.” (Szovetkin) Nagy kísérletező, aki a zenét keresi és fedezi fel a nyelvben. Versei muzsikálnak, tájképei, mint az Ősz, Télen, Hó, Falusi tél, különös hangulatot árasztanak. Frissek, őszinték, kedvesek a gyermekekhez írt kis versei.

A moksa irodalmi nyelv megalapítója, korának leghűbb kifejezője *M. Bezborodov*, aki rövid élete alatt óriási hatást gyakorolt, rengeteg követője akadt, a mordvin irodalom klasszikusává vált.

A megfeszített munka, nyugtalan jellem, anyagi nélkülözések aláásták egészségét, tüdőbeteg lett, s 1935-ben, 28 éves korában egy tüdőgyulladás végez vele.

Bezborodov témáiban ugyan nem különbözik kortársaitól, de nagy tehetség volt, a hagyományos művészi ötvözte az újjal. A hangok zenéje, a vers ritmusa a végtelen búzamezők ringását, erdők sohogását idézi. A korai verseket még tradicionális népköltészeti formában írta, legtöbbször énekelhető is, s ezt a formát újította s fejlesztette művészi tökélyre. Különleges bezborodovi hangja, változatos, könnyed formái, tiszta nyelve nemzedékek példaképévé emelte. Ő honosította meg az elbeszélő költemény műfaját: «Ёфкс, кона ульсь» (Mese — történet). Irányadó volt korában modernsége, aktualitása és népi jellege miatt is. Egy öreg mordvin emlékezik vissza a falu életére az első világháború, a forradalom s az új hatalom megalkotása idején. Gyermekkora: szegénység, munka; ifjúsága: korai nősülés, akarata ellen, mert kellett a munkáskéz. Gyermekai felnőnek, sorsuk ugyanaz. A háborúba elsőként az ő fiait viszik, a szegénység csak nő. Az öreg lépést tart a haladó erővel, üdvözlí a forradalmat, de újabb harc következik a kulákokkal. A mű ahhoz a fiatal nemzedékhez szól, amely már nem emlékezhet vissza erre a múltra, és nem is nagyon érti meg. Az elbeszélő költemény mélyen a folklórban gyökerezik. A főhős öreg mesemondó, mese formájában mondja el a nagyon is szomorú valót. A nyomorúságon is átsüt a nép hazaszeretete, a paraszt vérbeli kötődése a földhöz, ehhez a munkához, a kenyér iránti tisztelete. Csüggedést még az erőszak alatti munka, a nyomor sem hoz.

A XX. sz. eleji mordvin falu képe tárul elénk a «Волянка» (A szabadság) c. elbeszélő költeményében. Nőalakjai a népköltészet „erős” asszonyait, lányait idézik, akik szembeszállnak a sorssal, s képesek környezetüket is irányítani, mint Litova, Szirjava, Maminka, Trilógiának készült a mű, de csak az első rész lett meg.

Bezborodov nyomában 1934-ben jelentkezik P. Kirillov ebben a műfajban a «Валске Цура лангсо»-val (Reggel a Szurán). — A Szura partján élő erza népről ír a jelenből visszavissza nézve a múltba, elénk tárja a kilátástalan szegénységet, az önkényuralom elől futásban menekülést kereső népe nyomorát.

Kirillov költőnek is tehetséges, elbeszéléseket is írt, de igazán nagyot a dráma műfajában alkotott. Nagy esemény volt a mordvin színház történetében az első darab, a *Litova* (1940) színrevitele. Történeti dráma a mordvinok részvételéről a Sztjepán Razin-féle parasztfelkelésben. Alapja egy legenda, Litováról, a mordvin „Jeanne d'Arc”-ról, aki népét az elnyomók ellen vezeti. Drámái konfliktus a népi tömegek és elnyomók között van. A felkelés célja a föld és a szabadság. A hősök egyéni sorsa szorosan összefonódik a felszabadító mozgalommal, jellemüket a nép életének körülményei határozzák meg — egyek a néppel, sorsuk a ő sorsa. Litova jól ismeri övéi életét, bánatát, reményeit, ezért szavait értik, hisznek neki, mint Sztjepán Razin küldöttének, kivel a vezér „fényes szabadságot, és gazdag földeket” ígért. A hősnő mélyen átérzi népe nyomorúságát, monológiájában az egész szegénység fájdalma szólal meg:

„Hulljatok könnyek, hulljatok,  
Arcomon végig folyjatok  
Mint vékony cérnaszál,  
Töröljétek el szépségem,  
Hulljatok könnyek, hulljatok,  
Hulljatok könnyek, hulljatok,  
Keblemen végig folyjatok,  
Mint patak csobogatok,  
Tépijétek ki a szívem.  
Hulljatok könnyek, hulljatok,  
Hulljatok könnyek, hulljatok,  
Termetemen végig folyjatok,  
Áradásként dühöngjétek,  
Hulljatok könnyek, hulljatok.”

Kirillov a háború alatt a fronton verseket ír az értelmetlen öldöklés ellen. Hazatérve ismét a drámának szentelt nagy figyelmet, az egész Szovjetunióban nagy sikerrel játszották a *Tanítónő* c. művét.

Kirillov drámáitól színvonalban elmaradnak K. Petrova egyfelvonásosai és Osztrovszkij hatást tükröző «Ташто койсэ» (Régiek nyomán) c. háromfelvonásosa, amelyben a mordvin asszonyoknak a népdalokból jól ismert szomorú sorsáról ad hű képet.

Verseikkel próbálkozt először Raptanov, de az elbeszélésekben talált magára igazán. Gyorsan reagál a hétköznapi eseményeire, rövid tárcákat ír a vezetés bürokratizmusa ellen. Kis terjedelmű művei mellett elbeszélő költeményeit említhetjük még: a «Татю»-ban az asszonyok felszabadításának gondolata jelenik meg. Figyelemre méltó a 20-as évek falujáról írt regénye, a «Чихан-пандо аю» (A Csihan hegy alatt).

Az „öröm poétájának” nevezte magát A. Moro, s költészetének frissesége, sokszínűsége valóban erre vall. A fiatalság életkedve, a szomorú és a boldog szerelem szólal meg verseiben

(Hársfaduda, Ifjúság, Moksa kislány). Könnyed, szinte énekelhető költemények ezek, nyelvük egyszerű és színes. Ilyen pl. *Az Alatür folyónál* c. verse is:

Oda megyek én az Alatürhöz,  
Este ott halkan csalogány dalol;  
Vár az Icsalkán, ó, ha nem vár meg,  
Zsenge zelnice leány;  
Dalolj, bús csalogány!  
Kis nyírfácska állsz, hófehér inged  
Ifjú örökké, tiszta a lelked,  
Lelkem hű dala tehozzád siet,  
Nem győzhet rajtam a csúf öregség,  
Ifjúságod már mindig bennem él;  
Legyen a dal életünk fénye:  
A sok csillagvers lángolón égjen!  
Társam lelkesítse,  
És tette hevítse,  
A sok csillagvers lángolón égjen!

Szívesen éneкли meg az erza kislányok alakját. Versformái változatosak. Mint minden mordvin költő, ő is a népköltésztől indult, s a modern iskolák útján jut el egyéni hangjához.

Tájverseiből a szülőföld szeretete sugárzik, hangulatok, érzések, a táj ihlette gondolatok. A. Moro termékeny költő, közel hat önálló kötete jelent már meg, s jelenleg egy lírai-epikus poémacikluson dolgozik a mordvin nép történetéről és jelenéről. Első része a «Вастома» (Találkozás) már megjelent.

Verseikkel, elbeszélésekkel s egy regénnyel jelentkezett *A. Lukjanov*; vígjátékjaival, és szatirikus, humoros regényével, a «Лавгинов»-val (Fecsegő) írja be nevét a mordvin irodalomtörténetbe *V. Kolomazov*. Újságíró, szervező és költő *A. Martinov*, háborúellenes verseivel, s erős, sokszor nem kellően megérlelt folklór-ihletésű elbeszélő költeményeivel tűnt fel *M. Beban*, aki az első moksa opera a «Нормалня» (Magocska) szövegírója. *I. Antonov* erza és orosz nyelven írt, ő alkotta meg a mordvin irodalom háborús regényét *Egy családban* címen. Karcolatai jelentősebbek, a mindennapi élet apró eseményeit örökítik meg. Népmeséket és legendákat is feldolgozott.

Körülbelül eddig tartott a kezdet. Nehéz, emberfeletti munka volt a semmiből teremteni mindent: irodalmi nyelvet, műfajokat, formákat. Szervezni a folyóiratokat, a könyvkiadást, küzdeni a személyi kultusz túlkapásai és az irodalmi szematizmus ellen.

A fiatal mordvin irodalom újabb korszakát az 50-es évektől napjainkig az érés jellemzi, az elmélyülés. Előtérbe kerülnek a nemzeti témák, a mordvin nép közelmúltjának eseményei, vagy a régi történelem, a hősi énekekből jól ismert fejedelmek, a nép harcai, viszontagságai jelennek meg a könyvek lapjain. Vezet a nagyepika: a regény és az elbeszélő költemény.

*Ty. Kirdjaskin* eposzi méretű regénye, a «Кели Мокша» (Széles Moksa) az első realista mordvin regény, mely a nép életéről, szokásairól szól. A XIX. sz. végén játszódik. Az író sokáig tanulmányozta előtte e kor történetét, gyermekkorának helyeit, a Moksa folyó völgyét háromszor is végigjárta gyalog, hogy felfrissítse élményeit, tanulmányozza a népköltészetet. S a regényben szimbólummá vált Sztároje Mamagyino falu élete. A főhős, Tyihon megalkotásakor az író bőven élt saját élményei, élettapasztalata felhasználásával. Nőalakja, Maria mély lírával megalkotott, lélektanilag motivált cselekedeteivel, megnyilvánulásaival a mordvin irodalom legjobb női alakjainak egyike.

A 30-as években indult verseivel *Kuzma Abramov*, irodalmuk ma élő legnagyobb alakja. Írt elbeszéléseket és drámákat is, de komédiái, az *Újtelepesek* és a *Mindenkinek a maga baja*, a kolhozfalú ellentmondásairól nem örvendtek különösen nagy sikernek.

Igazán nagyot regénytrilógiájával alkotott. Első része a «Найман» (megj. oroszul: Лес шуметь не перестал 1961, 1970.), melynek témája a mordvin falu sorsa a NEP idején. A második kötet a «Ломанте теевсть малацекс» (Az emberek közelebb kerültek) a kollektivizáció idejéről, a befejező kötet, a «Качамонь пачк» (Füst a föld felett) a háborús évekről szól, 1953-ig.

Az ipari központoktól távol eső mordvin falvakban lassabban mentek végbe a társadalmi változások. Abramov művészi érzékekkel ábrázolja az átépítés összetettségét, pszichikai hatását, a nemzeti szokások megőrződését, vagy megváltozását, feltárja azokat az erőket amelyek a nemzeti újjászületést, gazdasági, kulturális felvirágzást segítik. A szövetkezet gyorsan erősödik a faluban. A regény szereplői, a mordvin parasztok szembeállnak a kuláksággal, bár még nem öntudatosan. Mindkét tábor igyekszik eldönteni, milyen következményei lesznek az új gazdasági politikának. A szereplők szerencsésen individualizáltak. Lelki életük,

belső fejlődésük meggyőző, a társadalom életét az egyén személyes életével, morális-etikai problémákkal szoros egységben ábrázolja az író.

A regényben az új élet tudatos harcosa, Grigorij Kanajev igazi hős, de nem csupa jó-tulajdonságokból összegyúrt figura. A nagy közösségi életben bizony megfélekedzik családjáról, s az egész gazdaság feleségére, Marjusára hárul. Marjusa mintha a népdalokból lépett volna elő: munkájában fejezi ki magát.

Sztyepan Garuzov alakjában vannak jelen azoknak a falusi szegényeknek a vonásai, akik egyenként próbáltak a nyomorból kievickélni, de a kulákok hatása alá kerültek. Humor, könnyű ironia bujkál a szavak mögött, ahogy életét bemutatja. Garuzov csak epizódszerepet játszik, de pszichológiailag mélyebben kidolgozott a többinél. A regény többi alakja is meszerien megformált. Zahar Garuzov a mordvin fiatalság legjobb tulajdonságainak megtestesítője: erős test és lélek, szerény és tiszta, mint egy gyermek. Zahar kommunista lesz, majd kizárják a pártból, és hamis vádak alapján üldözik. Élethűen megformált Szalgyin, a kulák, aki végső elkeseredésében, kiúttalanságában felgyújtja szalmáját, házát, s maga is a lángok közt leli halálát.

A regény cselekménye érdekes, fordulatos. A három rész egészben és külön-külön is jól megszerkesztett. Különös ízt, hangulatot adnak a műnek a fejezetek előtt a szervesen illeszkedő mottók: mordvin közmondások, találós kérdések, népdalok részletei.

Abramov alkotta meg a modern társadalmi regényt a mordvin irodalomban.

A másik nagy epikus íróegénység *Andrej Kutorkin*. Elbeszélésekkel kezd, majd első verses regényének, a *Lamzurnak* a témáját a távolabbi múltból meríti. A mordvinoknak az elnyomók, erőszakos hittérítők elleni harcáról szól az 1743-as tyerjusevskijji felkelés idején. Ebből a regényből készült Kirjukov zenéjével a *Nyeszmeján és Lamzur* című erza opera.

A következő verses történeti regénye, a «Покш ки лангсо умарина» (Almafa a nagy útnál) a XIX. sz. 80-as éveitől 1906-ig terjedő időt öleli fel. A cím és a bevezető kép szimbolikus: a nagy útnál született almafa sorsa, hanyatott élete az íróé és egész népé is. Négy logikusan felépített részből áll a mű. Népi hangulatát a mesélő öreg, a bölcsesség megtestesítője adja — szinte tőle veszi át a szót az író, s a népi értékelés prizmján keresztül szemléli az eseményeket. Kutorkin szereti hőseit erejük és szenvedélyeik tetőpontján ábrázolni. Jelenleg egy prózai regénytrilógián dolgozik, melynek első része 1970-ben jelent meg, a «Лакиця Цупа» (A viharos Szura).

Amoksa Sz. *Larionov* elbeszéléseivel és «Лямбе кядьса» (Meleg kezekkel) c. regényével vált ismertté. A *Vadludak* c. elbeszélése gyermekkori élményből táplálkozik, s a gyermeki lélek mély ismeretéről tanúskodik. A pásztorgyerek megtanít egy csapat vadludat kürtje hangjára szállani, de egy másik fiú irigységből eltöri pásztorkürtjét. A kis pásztor hiába várja ezután a ludakat, nem térnek vissza.

Veres Péter *Rossz asszonyára* emlékeztet a *Becsület* c. novellája, csak itt a feleség a dolgoz, önmagához hű, s a férje a könnyelmű, látszatoknak élő, s a könnyebb megélhetésért, a város csillogó fényeiért odahagyja szülőfaluját. Az otthon maradó asszony keserves lelki tusával igyekszik szétépíteni magában minden szálát, mely méltatlanul szeretett férjéhez köti. Hűség a földhöz, a hagyományokhoz — ez csendül ki Larionov novellájából.

M. Jevszejev után a népköltészet gyűjtése és publikálása terén talán a legtöbbet *V. Radajev* tette. Már a 20-as évektől gyűjt és közöl folklórányagot. Igen jól ismerte a rokon népek költészetét, tanulmányozta a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* gyűjtési folyamatát és munkáit, s tervbe vette a mordvin eposz, a *Szizjazzsar* ilyenszerű megalkotását. A *Szizjazzsarról* szóló legendák a Volga bal partján élnek, s Radajev már gyermekkorában hallotta őket a mesemondóktól. Érdeklődéssel figyelte D. Morszkoi kísérletét e témakörből, a *Nuvazi* című poemát, Rengeteg variánst gyűjtött, versest és prózáit. 24 évig foglalkozott irodalmi feldolgozásával és sikerült ragyogóan feltámasztani a népi eposzt a mordvin nemzetség megalakulásáról, s harcáról a mongol—tatár támadók ellen, a hősi küzdelemről a megmaradásért, a szabadságért. A költő a variánsokból választva úgy alkotta meg az eposzt, hogy az alapkonfliktus a békés, földművelő, halászó-vadászó, erdőgazdálkodó mordvin nép és a támadó kegyetlen, keleti nomádok közt van. Mindkét tábor ábrázolása reális. A mordvinoknál is a bátrak, Szizjazzsar, Burlaj, Gamzur mellett vannak gyáva árulók, akiket a nép megvetése sújt: Anzsaj, Angyamo. Ugyanakkor az ellenség táborában is vannak bátor, érző szívű emberek: Zara, Abraham, Arhan. Az eposz fő vonalához epizódok kapcsolódnak. Radajev nagy tehetséggel ötvözte egybe a különböző mondákat, legendákat, a szerkezet tiszta, a konfliktus éles, nyelve aforisztikus, népi bölcseséget tükröz.

A másik irodalmi feldolgozása a Tyustáról szóló eposz. Erről a hősről is sok dalt gyűjt, s megállapítja, hogy ezek egy ősi eposz maradványai. Feldolgozásában a Tyusta három részből áll.

Az első «Тюштаны чачомазо» (Tyusta születése), a törzs zűrzavaráról és a keleti nomádok mordvinokra töréséről szól. Az Asztaj vezette moksa-erza törzsek állandó harcban vannak a

Kezsendej által vezetett cári csapatokkal is. A törzsek között gyakoriak a belvillongások, ezeknek az önérzetes, becsvágyó férfiaknak nincs tanácsadójuk, tanítójuk, aki visszatartaná őket a véres harcoktól. A hosszú háború párviadallal fejeződik be: Argasz, Asztaj legkisebb fia megöli Kezsendejt. De a küzdelemben az ő ereje is elfogy, rövidesen meghal. Halála után születik meg fia, Tyusta. A fiú óráról órára növekszik, gyarapodik ereje, s mikor tíz éves lesz, egy öreghez adják tanulni. Itt mágikus erőre tesz szert, megtanulja a madarak nyelvét, a különböző mesterségeket, majd visszatér falujába, Pizse Jandavába. Családot alapít, békésen él, míg a keleti nomádok rájuk nem törnek. Ekkor a csapat élére a három fejedelem, Szardo, Kardaj, és Tyusta közül őt, a legerősebbet választják.

A második rész, a „Penza és Szura”, a mordvinok életéről, szokásairól, törvényeiről szól, s a fejedelmek közti belharcról, mely megpecsételi a mordvin nép tragikus sorsát.

Tyusta-injazoro (fejedelem) Pizse Jandava-t várossá alakítja. Békésen élnek, gyerekei felnőnek, de Kardaj és Szardo a fejedelemségre vágnak, s az alkalmat lesik, mikor tűzhetnek össze Tyustával. Ez el is érkezik. Kardaj fia megszereti Tyusta lányát Szurát, el akarja rabolni, de a sikertelen kísérlet után a rokonok jól ellátják a baját. Ezért Kardaj összegyűjti híveit, a fejedelmre támad, de eredménytelenül. Ekkor az ellenséges tusmanok vezérét, Turuhánt küldi Tyustára, s ezt is hiába, mert Penza, mordvin vitéz legyőzi Karandajt, Turuhán vitézét, és így elnyeri Tyusta kedves lányának, Szurának a kezét.

Békésen élnek, míg újra rájuk nem támad Turuhán csapata. Penza ekével kezében harcol, de elesik. Szura a falu felé szalad, a nomádok utána vetik magukat, s az Inyezs folyónál érik utol. Szura beleveti magát, s az ellenség vele együtt a habokba vész. Azóta az Inyezs folyó neve Szura, s Pizse Jandavából pedig Penza városa lett.

A harmadik rész címe: «Эсегъ масторось мазый, чись теке» (Hazám gyönyörű, mint a nap). Penza barátai bosszúra hívnak, de Tyusta idegen földre nem megy harcolni. Am így sem élhetnek nyugodtan: a tusmanok zaklatják őket. Tyusta ekkor nagy sereget gyűjt, kiűzi a betolakodókat, futásra kényszeríti Biktyejt, Bazajt, Turuhán barátait. Az ellenség minden erejét összeszedve döntő ütköztetpre készül. Tyusta a folyónál be akarja keríteni őket, de azok megelőzik, s ő kerül a csapdába. Ekkor csodálatos erejével megállítja a folyót, seregével át-megy a túloldalra, az utánuk nyomuló ellenségre pedig ráereszti a vizet. A vezér ismét visszatér földjére, s öregkoráig él. Mikor érezte, hogy ereje fogytán, összehívta az öregeket, megkérdezte, akarják-e, hogy előttük haljon meg. Azok azt felelték: mindig élőnek akarják látni. Ezért Tyusta elment egyedül az erdőbe, tilinkóját egy magas fára tette és meghalt. Ha fúj a szél, s a tilinkó megszólal, az emberek az mondják: „Halljátok — Tyusta él!”.

S valóban, Tyusta ma is elevenen él a nép szívében, dalok, legendák szólnak róla, és Radajev művével a világirodalom nagy eposzhőseinek sorába lépett.

Radajev ma is folytatja gyűjtőtevékenységét. Egy egész ciklus legendát és mondát gyűjtött a mordvin hősökről az icsalkovszkiji tanárképző diákjainak segítségével.

A személyi kultusz idején hallgatásra ítélt írók közül néhányan, mint a moksa V. Viard és P. Levcsajev, a XX. kongresszus után visszatértek az irodalomhoz, sokan azonban örökre elhallgattak.

Új írók, költők léptek a porondra, közülük sokan még a kísérletezés stádiumában vannak, s ha némelyiknek akad is értékesebb alkotása, a nagy művek, amelyekkel a mordvin irodalom „klasszikusaihoz” csatlakozhatnak, még előttük állnak.

Közülük Nyikul Erkaj sajátosan modernizált balladáival, elbeszéléseivel, s egy elbeszélő költeményével a «Моро Паропдо»-val (Dal a Rátorról). Az utóbbi időben Erkaj a lírai miniatúra műfajához fordult. Ezek a rövid tájképek befejezett, pontosan szerkesztett novellákra emlékeztetnek, friss, világos színeikkel, érzelmi telítettségükkel, váratlan befejezésükkel tűnnek ki.

A kis finnugor népek eddig megjelent irodalomtörténeteinek között ez a kétkötetes mű előkelő helyet foglal el. Úttörő munka. Nincsenek hagyományai, hiányoztak az alapmunkák. A kötetben szereplő írók, költők jó része ma is alkotó — s kortárs irodalomról írni kellő távlat hiányában mindig nehéz. Problémát jelent a korszakolás is. A kötet öt korszakot különböztet meg a fiatal irodalom történetében a gazdasági, politikai események alapján. Ez inkább a rendszerezés könnyítése céljából történt, nem az irodalmi határok, fordulóponatok figyelembe-vételével.

A könyv legnagyobb érdeme létrejöttének ténye. Hogy az alig 60 esztendőes irodalom számba veszi önmagát, végigtekint magán — ez vagyunk: vannak még hibáink, sok a feladat, de élni és alkotni akarunk.

Az indulás valóban szép. Méltó folytatója a mordvin népköltészetnek, s biztató a jövő-re nézve is.



## A VII. szlavisztikai konferencia Varsóban

(A romantika problémái)

FRIED ISTVÁN

Az ötvenként megrendezésre kerülő szlavisztikai konferenciák a tudománytörténet rendkívüli eseményei. Nemcsak azért, mert a kezdő kutató személyesen hallgathatja a „nagyok” megnyilatkozásának tűnő előadásait; ha kedvéből és tudásából telik, vitatkozhat is egy Roman Jakobsonnal, M. P. Alekszejevvel vagy akár D. Sz. Lichacsovval. A tudománytörténeti jelentőség a konferenciák jellegéből következik: a tematikát oly módon jelölik ki, hogy a tudományos kutatás adott állapotának rögzítésére alkalmas legyen; olyan tükröt tartson a szlavisztikai közvélemény elé, amely kegyetlenül mutatja meg a hiányosságokat, az egyenetlenségeket. E célra különösen alkalmasnak látszott az irodalomtudományi szekció programja, amely a 10 témából 5-öt szentelt az amúgy is sokszor, sok szempontból vitatott, tisztázottnak tehát korántsem mondható romantika-problémának. Az alábbi tematikai megjelölések szerepeltek:

1. Romantika a szláv irodalmakban
2. A szláv országok romantika-kutatása komparatív szempontból (a szláv és a nem szláv irodalmakra vonatkozólag).
3. A romantika interpretálásának modern módszere a szláv országok társadalmi és nemzeti életével kapcsolatban.
4. A felvilágosodás és a preromantika irodalmának jelentősége a szláv országokban (A felvilágosodás öröksége a szláv országok XIX. századi irodalmi fejlődésében).
5. A romantika öröksége a szláv irodalom fejlődésének későbbi szakaszaiban.

A program már tükrözte azt a terminológiai, szóhasználatbeli és felfogásbeli zűrzavart, amely a konferenciát jellemezte. S e zűrzavar nemcsak a különböző nemzeti irodalmak adott korszakának más országára való átvetítésében nyilvánkozott meg, bár erre is láttunk példát. Néhány előadó ugyanis a komparatiztikát úgy alkalmazta, hogy saját irodalma törvényszerűségeit kereste más irodalmakban, vagy nem jellemző hasonlóságokból közös vonásokat rajzolt meg, persze erőszakolt módon. Főleg a negyedik és az ötödik programpont hagyott sok kívánnivalót maga után: a romantika kora így végtelenre tárgult, bő lehetősége nyílt azoknak, akik egy romantikával egyenértékű preromantikában hisznek, s az érzelem, az érzékenység mindenféle irodalmi megnyilvánulásában romantikára utaló nyomot fedeznek föl. S ugyanígy előre: a „poszt” romantikát szinte napjainkig érzik az irodalomban. A felvilágosodás és stílusai így — sok előadó esetében tapasztaltuk — egybemosódtak; eszme- és stílusáramlatok kölcsönhatására nem derült elég fény, és nem egy kutató szűkítette le a romantikát annak rekvizitumaira. A romantika e „parttalan”-ra tágításával szemben annak leszűkítésére való veszély is fenyegetett, főleg azoknál, akik zárt stílus- és eszmeáramlatokban gondolkodtak, s nem tudták a maguk számára tisztázni, hogy azok egymásba érnek, egymással küzdve módosítólag hatnak egymásra. Különösen ez a helyzet Keletközép-Európában, ahol — cseh, szlovák, szerb, horvát, szlovén, román, bolgár, újgörög, ukrán, orosz példára utalva — a klasszicizmus jelentkezése, kifejlődése egybeesik az angol, a francia s többé-kevésbé a német klasszicizmus utolsó periódusával, illetve a romantika megvalósulásával, s még a felsorolt irodalmak között is nagy az eltolódás pl. a magyar, a cseh, illetve a bolgár között.

Ezért nem volt igazuk azoknak, akik egységes, azonos jellemvonásokkal rendelkező szláv romantikáról szóltak, mint pl. a bolgár E. Georgiev. Hogy a romantika a feudalizmus hanyatlása és a burzsoá nemzetté formálódás korszakában jelentkezik, s ezért nemzeti ébredésnek (estleg újjászületésnek) is nevezhető; hogy progresszív és forradalmi tartalmú; hogy az írók a nemzet vezérei; hogy a népiesség is jellemzi: mindez elmondható a magyarról, az újgörögről és a románról is. Sokkal közelebb ért céljához a horvát M. Sertić, aki föltette a kérdést: van-e a horvát irodalomnak romantikus korszaka a fogalom nyugat-európai értelmében? Olyan értelemben nincs, adta meg a választ, s ennek okát a jelentős időbeli eltolódásban, a történeti-szociológiai feltételek különbözőségében látta, ez utóbbiak a horvát alkotók világ-nézetében is tükröződnek. Bizonyos témák és motívumok, persze, azonosak, de nyugat-európai értelemben vett „homogén” horvát romantikáról nem beszélhetünk — vonta le a végkövetkeztetést a horvát kutató.

Ugyanilyen ellentmondásos képet mutat, ha a periodizációs kísérleteket vesszük szemügyre. A szerb D. Živković 1848 és 1870 közé teszi a szerb romantikát, bár egyesek (mint J. Skerlić) Vuk Karadžić jelentkezésétől, az 1810-es évektől számítják. Živković rámutat a korszak stíluskeveredésére, bizonyos rokokó és biedermeier elemek jelenlétére Radičević romantikus poézisában; az orosz és a német irodalom hatására, mely szerinte pre- és posztromantikát eredményezett. Živković a jelenségeket jól regisztrálta, de nem mutatott rá a szociológiai-

nemzeti háttérre, a megosztottságra, az elmaradottságot leküzdeni vágyó értelmiség lendülete és lehetősége közötti feszültségre, mely még keletközép-európai viszonylatban is meglepő stíluskeveredést okozott, s ezért gonddal körülrít periodizációt követel.

J. Dolanský három periódust különböztetett meg: az elsőt korai romantikának nevezte, a másodikat a romantika virágzásának, a harmadikban a romantika kritikai realizmussal osztozik, a XIX. sz. második felében neo- vagy kései romantikáról szólhatunk. Dolanský hangsúlyozta, hogy a legtöbb irodalomban az irányzatok koezisztenciájáról beszélhetünk, a korai romantika még tele klasszicista elemekkel, később a romantika fölszívja a korai (vagy „pre”) romantikát stb. Dolanský csupán a lengyel, a cseh és az orosz, valamint némileg a szerb irodalomról szól; s ha szempontjai érdekesek is, önmagával kerül ellentmondásba, mikor a szentimentalizmus körét leszűkíti, s a szentimentális elemek, motívumok, jellemzők jó részét a korai romantikába utalja át. A klasszicizmuson belül létrejövő szentimentalizmust pl. az orosz irodalomban fontosabb szerep illeti.

Lényegesen szerencsésebb kézzel nyúltak e nem könnyű témához azok, akik — Dolanský-val egybehangzóan, de más hangsúllyal — szentimentális, klasszicista és felvilágosult elemek, eszmék, motívumok romantikus megvalósulását kísérték nyomom. Így az NDK-beli Schmidt — Dudek szerzőpár kissé faktografikus előadása nyomán érzékelhetővé vált, mit jelentett a lengyel, illetve az orosz romantika számára az, hogy teljes értékű, műfaji-tematikai szempontból széles körű klasszicizmusra támaszkodhattak; hogy nem egy sürgtetett menetű, a fejlődést művi eszközökkel siettető, hanem önálló-nemzeti államban, uralkodói pártfogás óvta, sokrétű klasszicizmusra építhettek. Ezért haladhatta túl a lengyel és az orosz romantika önmagát a *Pan Tadeusz*ban, illetve az *Anyegin*ben. I. Frangeš még tanulságosabban mutatott rá a klasszicizmus és a romantika keveredésére Mažuranić *Čengić-Smail aga* halála c. poemájában. Egy — igaz, reprezentatív — művön belül az egész horvát irodalom akkori problémái jelentkeznek, a mű az illír lelkesedés és a ragusai (dubrovniki) klasszika szintézisét kíséri meg. E sorok írója azt igyekezett érzékeltetni, hogy a lengyel, a cseh, a szlovén és a magyar romantika a klasszicizmussal való harcban és vitában született meg, miközben a klasszicizmus számos kezdeményét magasabb fokon vitte tovább és teljesítette ki. Erre Mickiewicz, Mácha, Prešeren és Vörösmarty életművének első és második korszakát hozta példának, mint amelyek a keletközép-európai romantika különféle típusaiul szolgálhatnak.

A nemzeti romantikák problémakörének főlázolásában több eredményre jutottak az előadók. K. Wyka a lengyel romantikában két korszakot különböztetett meg; az első 1831-gyel zárul, és Mickiewicz művészetének jegyében áll, a második az emigráció irodalma és művészete, jellemző alkotója: Chopin. Wyka helyesen tágitja komplex, művelődéstörténeti vizsgálattá az egyoldalú irodalomközpontú módszert, a kései lengyel romantikát sem lehet pl. Matejko festészete nélkül megérteni. A szlovén B. Paternu is két periódusra osztja nemzete romantikáját: az elsőt „klasszikus”-nak nevezi, Prešerenhez köti, aki a költészet schlegelianus modelljét alakította ki; a másodikat „antiklasszikusnak” (protiklasične) jelöli, Simon Jenko folklorisztikus költészet-típusával azonosítva. Ebbe az irányba vág az újvidéki szlovenista J. Pogačnik dolgozata, amely Kopitar ellentmondásos szerepét vizsgálta a szerb és a szlovén romantikában. Ugyanis Kopitar a szerb népköltési gyűjtemény, Vuk Karadžić, illetve a modern szerb irodalmi nyelv igazolásával, a szerb romantikus gondolatot segítette a győzelemre; a szlovén romantikusok ellen küzdött, Prešeren úgy tekintett a bécsi könyvtárosa, mint egy előző korszak képviselőjére.

Ugyancsak tanulságos volt a két irodalmat összehasonlító kutatók beszámolója. A szlovák M. Pišut a folklorisztikus forradalmi típus címszava alatt vetette egybe Král' és Sevesenko költészetét, a népköltészethez és nyelvhez, a romantika műfajaihoz, valamint a népi-költői-prófétikus szerephez való viszonyulás szempontjából. A csupán írásbeli beszámolóit küldött R. Chmel a szlovák és a magyar romantika összehasonlítását szociológiai aspektusból kísérelte meg, vázlatos áttekintése a prózai és a drámai műfajok viszonylagosan kései és hiányos kialakulására célzott. A konferencia egyik legjobb előadása a leningrádi Ju. D. Leviné volt, aki az orosz romantika egyik szorgalmas fordítójának, M. P. Vroncsenkónak a hagyatékában Mickiewicz *Ősök* IV. részének eddig lappangó részleteit, mintegy 400 sort fedezett föl orosz nyelven. Levin előadása nem elsősorban adatközlő jellege miatt figyelemre méltó, hanem módszeréért. Képet adott Shakespeare, Goethe és Byron orosz tolmácsolójáról s egyúttal az orosz műfordítás egy adott szakaszának (az 1820-as éveknek) történetéről. Néhány jó szemponttal szolgált a szovjet E. Z. Cibenko is, aki a hősábrázolás problémáit fejtegette az 1830-as, 1840-es évek orosz és lengyel romantikus prózájában.

Az óvatosabb kétoldalú vizsgálattól lényegileg különbözött a másik fajta, tipológiai jellegű elemzés, mely szélesebb határú zónákban gondolkodott. D. Đurišin a szlovák komparatisták tervét tárta a nyilvánosság elé: az irodalmi romantika komparatív szintézisének módszertani problémáit fejtegette. Ezen belül mérlegre tette a külhoni s a hazai feltevéseket, rávilágított a kutatás fokozatosan előrehaladó lépéseire, a feladatokra s a célokra, a módszer-

tani eljárásokra, s a kutatás kiindulópontjait kijelölve munkahipotézisekről szólt. A Ćurišin-nál elvileg megfogalmazott terv K. Rosenbaum előadásával kapott konkrét hitelességet. A szlovák tudós a nemzeti romantikát a közép-európai kontextusban szemlélte. Rámutatott, hogy a szlovák romantikát aktív kapcsolat fűzte a cseh, a lengyel, a magyar, az orosz és a német romantikához, de fejlődése során sikerült a csak őt jellemző jegyek kialakítása, s ezáltal minden szomszédos vagy rokon irodalomtól eltérő romantika önmegvalósítása. A szlovák romantika maga választotta példaképeit, Goethét és Mickiewiczet, Máchtát és Schillert. A szlovák romantika különlegesen fontos jellemzője, hogy a népnyelvből alkotott irodalmi nyelvért folytatott harc során alakul ki, s ezért a népdal és a népballada felé fordulásnak jelentősége megsokszorozódik. E téziseket kiegészítette és némileg módosította a cseh R. Pražák beszámolója, aki egyfelől a cseh és a magyar nyelvújítás, másfelől a szlovák és a román nyelvteremtés (mely purista törekvésekkel párhuzamos) alapján láttatott párhuzamosságokat és eltéréseket a közép-európai romantikák között. Az USA-ban élő A. Kadić a déli szláv irodalmak romantikáit jellemezte — leíró módon, s a párhuzamosságokat inkább földrajzi és nyelvi egymásmelletti-ségben érzékeltette. „Nem fektetek súlyt a társadalmi és ideológiai háttérre (mint az divatos a szocialista országokban) — írta —, inkább az egyes irodalmak legjelentősebb romantikus személyiségeire . . .” Kadić épp, mert sem az eszmei, sem a társadalmi környezetet nem figyeli — külső jegyek alapján osztályoz, a száraz, racionalista Relkovićot vagy a még barokkból sokat merítő Kačić-Miošićot preromantikusként tárgyalja, mivel népi szokásokat is leírnak, illetve ez utóbbi szerző feleleveníti a régi horvát dicsőséget, a hatásokat mechanikusan értelmezi, s fel sem teszi a kérdést: pl. Petőfi miért hatott a szerb s miért nem a horvát romantikára; miért élhet a romantikus líra még az 1870-es, 1880-as években is a szerbeknél (Jovanović-Zmaj)? Kadić a *nemzeti* nála időtlenné és egyetemessé örökített szempontját keresi a nemzeti romantikákban, s e *nemzeti* érvényesülésében költői sikert is lát. Egyoldalúsága, mely csupán tematikai elemzésre készíti, képtelenné teszi a romantika jelentőségének megfogalmazására, az irodalmi-művészeti eredmények fölmérésére.

Jelentős helyet foglalt el a romantika örökségének kérdése. A romantikáról kiderült, hogy nem oly egyértelmű, mint azt néhány előadó sejtette. Akik az epigonokkal foglalkoztak (mint a lengyel Frybes), persze csak az árnyoldalakat rajzolhatták meg. De akik a titokzatos-ságra és a regényességre törekvés mögött egyfelől a groteszk-abszurd, másfelől a miszticizáló-mitizáló elemeket is meglátták, akik a realizmus és a romantika párviadalában egymást megtermékenyítő vonásokra is bukkantak, azok az eddig elhanyagolt műveket, leegyszerűsített írói pályarajzokat is alaposabban és igazabban értékelték. Büszkeségünkre szolgál, hogy a magyar ruszisztika élen járt e törekvésben. Zöldhelyi Zsuzsa hitelt érdemlően foglalkozott a kései Turgenyev-novellákkal, Rév Mária az újromantika variánsait kereste a XIX. század végének orosz irodalmában, s pontosan differenciálva világított rá pl. Korolenko életművének romantikus összetevőire, Szilárd Mihályné bravúros elemzéssel mutatott rá Bjelij prózájának Nietzsche-ből eredetetzethető ritmikai-stilisztikai figuráira, Király Gyula a Dosztojevskij-oeuvre-ben föllelhető romantikus motívumokról beszélt. Scher Vera érdekesen szólt az ukrán — magyar irodalmi kapcsolatokról.

A francia Bonamour prof. Baratinszkij költői világában lelte meg a romantikában kialakult, de transzformált lírizmust; a XX. sz. 20-as éveinek orosz költészetében ismét fölbukkanó romantikát regisztrálta az amerikai J. Delaney. Komplex elemzésével pedig méltán tűnt ki a szovjet I. A. Bernstejn, ki a századforduló regényirodalmát vizsgálta, rámutatott a romantikus történeti regény virágzásának okaira, „a szerzők harcos aktív-hazafias helyzetére, mely nemcsak a tematikában, hanem a regény művészi struktúrájában” is megnyilvánul (Sienkiewicz, Jirásek, Šenoa, Vazov stb.). Ehelyt Bernstejn elismeréssel emlegette Sziklay Lászlónak Gárdonyi — Sienkiewicz — Jirásek tipológiai egybevetését célzó dolgozatát. A történeti regények mellett a jelenkori témát feldolgozó regényeket is elemezte, s az ezekben észrevehető realista tendenciákat méltatta. Bernstejn a szláv irodalmakról szólt, de rámutatott a jelentős különbségekre, melyek a lengyel vagy a bolgár regények között találhatók.

A konferencia romantikával foglalkozó előadásaiból a legjelentősebbeket igyekeztünk kiválasztani. Seregszemlénk tanúsítja, hogy csak az elméletileg megalapozott, világos fogalmakkal élő dolgozatok hoztak újat. Számos részeredmény mellett azt éreztük a legfontosabbnak, hogy nem szabad zárt stílus- és eszmeáramlatokat feltételeznünk. Eszmék és stílusok harcáról van szó, melyben a küzdelemnek igazi győztese az újabb eszközöket és területeket meghódító *művészet*.

## TALLÓZÁS

### Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst.

Herausgegeben von Eberhard Leube und Ludwig Schrader. Erich Schmidt Verlag Berlin 1972. 362 p.

Az „ünnepeit”, akinek tiszteletére a tanulmánykötet megszületett, a nagy hatású tudósok és akadémiai nevelők közé tartozik. Werner Krauss, a német romantisták doyenje, a kötetbe írt cikke ajánlásában Walter Pabstot „az első és legkorábbi német gógorisztának” nevezi. Műveinek bibliográfiája szerint Pabst professzor 1929-ben megvédett doktori disszertációja már Gógorával foglalkozott, s e korai mű értékét jelzi, hogy harminchat évvel később, 1965-ben még mindig megérdemelte a spanyol nyelvre való fordítást is. Közben Walter Pabstnak — a román irodalmak régi és legújabb korszakai-ból vett számos tanulmánya, szövegkiadása, szöveggyűjteménye és kritikája között — tizennégy további Gógorával foglalkozó írása jelent meg. Nevezetese a irodalmi műfajokkal, főleg a novella elméletével foglalkozó kutatásai, kiemelkedők tematológiai, mitológiai és motívumtörténeti munkái. Ha végigtekintünk azon a 20 tanulmányon, amelyet a Pabst-Festschrift tartalmaz, feltűnik nekünk, hogy hány szerző választott olyan témát, amelynek Pabst munkásságában megvan az előzménye. A módszer pedig, amelyet a tanulmányok túlnyomó többsége — noha persze különböző változatokban és különböző kiindulásból — követ, az esztétikai műelemzés és az összehasonlítás összekapcsolása: Walter Pabst módszere is a saját munkáiban.

A műelemzésnek a második világháború után feltörő hulláma, amely talán az elmúlt évtizedben tetőződött, ma már bizonyos történeti perspektívából tekinthetünk vissza. Nem mintha a strukturális, szociológiai, stilisztikai, szemiotikai, fenomenológiai, pszichoanalitikus stb. interpretáló módszerek letűntek vagy idejüket múlták volna. Virágoznak ezek napjainkban, virágozni és fejlődni fognak a jövőben is. Csak azok a kísérletek

bizonyultak sikerteleneknek az idők folyamán, amelyek a művet a keletkezéstől, környezetétől, korától elszigetelve, összefüggéseiből kiszakítva és analógiáitól elzárva vizsgálták. Az interpretáció és a komparáció párosítása fontos lépés az izoláló szemlélet megszüntetése felé, amely akkor szűnik meg *végleg*, ha az interpretáló a művet a maga széles összefüggéseibe ágyazva elemzi és másként nem is tudja szemlélni.

Amde akár helyeslő, akár kritikai álláspontot foglalunk el az „interpretációs hullámmal” szemben, egy fontos eredményről nem feledkezhetünk meg. Arról tudniillik, hogy felhívta az irodalom történészeinek a figyelmét is az *irodalmi mű primátusára*. A két világháború között divatos módszerek után, amelyeket talán nem szükséges néven neveznünk, az interpretáció módszere ismét magát a művet tolta előtérbe, azt szuggerálta az irodalom történészenek, hogy a műből kell kiindulnia és ahhoz kell visszatérnie. A történeti-filológiai irodalomkutatás ugyanis nemegyszer csakugyan megfeledkezett magáról a műről, annak esztétikai és eszmei jellegéről. Az összehasonlító kutatásokat meg különösen is fenyegette ez a veszély, mivel ezek hagyományos tárgyaikkal: a hatások, források, párhuzamosságok, írói érintkezések, kapcsolatok, utalások felderítésével, az irodalmi recepció és a témák történetével (Stoffgeschichte) voltak elfoglalva. A Pabst-Festschrift tehát az interpretáció és az összehasonlítás tudatos párosításával a komparatistika egy nem ismeretlen, de még eléggé meg nem művelt területére vezet bennünket.

A tanulmányokat gondosan válogatták össze, színvonaluk szinte egyöntetűen magas. Ez a tény a szerkesztőket dicséri. Ők maguk is szerepelnek tanulmánnyal a kötetben, mindketten modern témát választottak. Eberhard Leube a „Nouveau Roman”-ban keresi meg minden „antiroman” tradicionális elemeit: a tárgy és a bonyodalom feloldását, a perspektivikus ábrázolást, a műnek az élet felé, illetve a modern „antiroman” esetében az empirikus valóság felé való for-

dítását. Ludwig Schrader Asturiasnak 1965-ben megjelent kötetéről (*Clarivigilia primavera*) ad szép elemzést. A két tanulmány módszere nem egészen azonos: az első filológusabb, az utóbbi esztétikai szempontból közelíti meg a művet és elemzésébe bőséges művelődéstörténeti vonatkozásokat vegyít Guatemala ősi autochton hagyományából.

Az interpretációnak leszűkített, pusztán a mű belső struktúrájának feltárására korlátozott módszerét gyakorlatilag egyetlen szerző sem használja. Legközelebb azt hiszem, Karl Maurer tanulmánya kerül ehhez, amelynek tárgya viszont egyedülálló e főként romantisztikai jellegű gyűjteményben. Maurer egy érdekes és ugyanazt az eseményt több szereplő szemén keresztül bemutató írói állásfoglalás, azaz „megoldás” nélküli japán novellát elemez. A francia strukturalista iskolához a kötet szerzői közül talán Gerhard Goebelnek van a legtöbb kapcsolata: tanulmányának tárgya ugyancsak a „Nouveau Roman”, N. Sarraute és M. Butor egy-egy regényében az irodalmi „betét” („Buch im Buche”) szerepe és funkciója. A tanulmányok többségét azonban inkább a szó klasszikus értelmében vett filológiai kutatások eredményének kell tekinteni. Rudolf Grossmann az argentin Marechalnak *Adán Buenosayres* című és Joyce „iskolájába” sorolt regényében mutatja ki Dante ihletését; Erich Loos a francia barokk költő, Jean de Sponde halál-szonettjeinek (*Sonnets de la Mort*) recepció-történetéhez szolgáltat adatokat, érdekesen indokolva, miért voltak oly népszerűek a második világháború alatt megszállt Párizs irodalmi köreibben; Fritz Schalk nagy apparátussal közelít Maurice Scève költészetének mitológiai vonatkozásaihoz; Kurt Weinberg, a francia szimbolizmus német vonatkozásainak (Heine) ismert szakértője Valéry egy rendkívül elvont szövegének keresi meg a „megfejtését” és egyben mutatja ki rejtett metrikáját; Harri Meier, a gyűjtemény egyetlen kifejezetten nyelvészeti — etimológiai — tanulmányának szerzője szintén a kötet „filológusai” között kap helyet; s végül itt említeném meg Bernhard König szellemes eszmefuttatását Petrarca három korai szonettjéről, amelyek játékosan mutatják be Laura „hatását” a természetre. Karl-Ludwig Selig, aki Garcilaso költészetének a látható művészetekkel való affinitásáról ír, érinti az összehasonlító módszer egyik legszebb területét, a különböző művészetek egybevetését.

A stilisztikai jellegű elemzések közül Helmut Hatzfeldt kell kiemelni, aki mélyen a személyiség jellem-rétegeibe világítva elemzi Sancho és Teresa Panza egy párbeszédét; Wolf-Dieter Stempel ófrancia szövegeken kutatja fel a „style indirecte libre” modern stílusesszközének sajátos jelentkezését; Erika

Höhnisch viszont modern tárgyhoz, Francis Ponge szövegeihez nyúl és a stíluselemzés igen korszerű eszközeivel kutatja ki e szövegek funkcióját, „mögéjük” rejtett jelentésüket.

A többi tanulmányt még annyira sem lehet csoportosítani, mint az előbbieket. Horst Bader a Lazarillo-regény egy folytatásán szemlélteti, hogyan válik ebben dominánsa a társadalomkritika (amely egyébként, szerintünk, az eredetiben is már eléggé egyértelmű volt); Wolfgang Holdheim, aki Constant *Adolphe*-jét választja tárgyul, láthatóan profítál az egzisztencialista-fenomenológiai műelemzésből is; Margot Kruse a még naturalista Huysmans egy novellájában keresi meg az író későbbi stílusváltásának kezdeteit; Titus Heydenreich kissé túlfeszítetten bizonyítja a szerelem és a halál összekapcsolódását Thomas Mann utolsó novellájában, azaz egy, sok más irodalmi korszakból is jól ismert motívumot illusztrál ezen a példán; Erich Köhler Racine szövegeiben az „ingrat” szó használatát törekszik történeti-szociológiai szempontból indokolni, és ehhez igen nagy példatárat vonultat fel. Utoljára hagytuk Werner Krauss magisztrális tanulmányának említését, amely Christobal de Salazar Mardones Góngora-kommentárjaival foglalkozik. E XVII. századi kommentátornak a szerző által való kommentálása ugyanis több, mint elemzés: derűlten ironikus „meta-interpretáció”.

Hadd jegyezzek meg végül annyit, hogy a kötet komparatista jellegét még inkább hangsúlyozta volna az, ha szerzői a romanisták internacionálisabb köréből kerültek volna ki.

Vajda György Mihály

Frank R. Hamlin—Peter T. Ricketts—John Hathaway: *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*.

Genève, Droz, 1967.

A rendkívül gazdag középkori francia irodalomban különleges hely illeti meg az óprovanszál trubadúrköltészetet, mely nemcsak egy viszonylag nyugodt és művészetek iránt érzékeny korszaknak volt méltó kifejezője, de a későbbi francia lírai költészetnek is termékeny ihletője volt.

A provanszál trubadúrlíra méltatásának szentelt, újabban sajnálatos módon egyre ritkábban jelentkező művek sorát (a legutóbbi szövegválogatások is 10–20 évvel ezelőtt jelentek meg: J. Anglade, *Anthologie des troubadours*. Paris, 1953. — P. Beck, *Petite anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*. Avignon, 1954. — R. Nelli et R. Lavaud, *Les Troubadours*. 2 vol., Bruges, 1960, 1966.) örvendetesen gyarapítja a három tudós szer-

zó kitűnően megszerkesztett, hasznos nyelvészeti és műfajismereti bevezetéssel ellátott, gazdag szövegananyagot felölelő, bőséges bibliográfiai utalást és glossaire-t tartalmazó antológiája.

Az elmélyült kutatómunkával, tudományos igényességgel és rendszerességgel összeállított kötet egyrészt a tömör, de minden lényeges nyelvi és műfaji kategóriát ismertető bevezetés, másrészt a költői alkotások nehezebben megfejthető sorait interpretáló részletes jegyzetanyag segítségével az óprovanszál nyelvet nem ismerők számára is utat nyit a trubadúrköltészethez. A „beavatottak” pedig nemcsak az ófrancia udvari költészetben is szerepet játszó *fin'amor*, a „*sémanlique courtoise*”, vagy az egyes műfajok és verselési formák pontos leírását tanulmányozhatják, hanem bőséges bibliográfiai utalást találhatnak a kötetben a trubadúrköltészet lényegével és eredetével foglalkozó irodalomtörténeti művekre és cikkekre, az „*amour courtois*” fogalmát vagy a műfaji kérdéseket elemző tanulmányokra, az egyes szerzők életművét értékelő munkákra, s végül kedvükre válogathatnak a legjobb kritikai kiadásokon alapuló, minden jelentős trubadúrköltő alkotásait reprezentáló szövegek között.

Helyeselnünk kell azt a meghatározást, amit a Dél-Franciaországban kibontakozott, a *langue d'oc* nyelvterülettől Provence-ig terjedő irodalom nyelvről találunk a bevezetésben: „Si nous employons le terme *provençal* ce n'est pas pour désigner un dialecte, mais plutôt le *koiné*, langue littéraire commune, connue dans tout le Midi et les pays limitrophes — la langue, bref, des troubadours.” Mind a kiejtésmagyarázat és helyesírás, mind a morfológiai és szintaktikai áttekintés szervesen kapcsolódik a közölt szövegekhez, ugyanis az egyes nyelvtani alapfogalmakat és kategóriákat kontextusba ágyazva ismertetik a szerzők. Az óprovanszál nyelvet a mai francia nyelv rendszerével összevető leírás azonban jelentős mértékben megkönnyíti a sajátos, autonóm fejlődés útján létrejött terminusok megértését. Talán az igerendszer leírása látszik kissé vázlatosnak; a leggyakoribb rendhagyó igék paradigmái mellett érdemes lett volna közölni egy jobban áttekinthető, a különböző igeragozásokat összefoglaló paradigmarendszert is. Különösen szembeötlő az igék szintaxisának hiánya, egyes, főként rendhagyó igealakok értékére csak a jegyzetekben előforduló francia fordítás alapján lehet visszakövetkeztetni.

A névszói és névmási kategóriák ismertetése már sokkal részletesebb és teljesebb, még a dialektális változatok is bőven szerepelnek, ami megkönnyíti felismerésüket az idézett szövegekben.

A trubadúrköltészet lényeges alapfogalmainak és elveinek definíciói (*fin'amor*, *cortesia*, *mesura*, *joven*) éppúgy megtalálhatók a szöveggyűjteményben, mint a különféle műfajok és a változatos versformák pontos leírása.

Hangsúlyoznunk kell azt a körülményt igényességet, amellyel a szerzők a kötet gerincét alkotó irodalmi anyagot kiválogatták. Az óprovanszál költészet legnagyobb és legismertebb alakjai, Guilhem de Peitieu (Guillaume IX), Bernard de Ventadorn, Jaufre Rudel, Peire Vidal, Peire Cardenal, Arnaut Daniel mellett olyan, eddig alig ismert költők is szerepelnek, mint Giraut de Borneil, Giraut Riquier, Guilhem de Montanhaol, Guilhem Figuera, la Comtesa de Dia, vagy Raimbaut d'Aurenga, akik tehetségükkel nem kevésbé hozzájárultak a trubadúrlíra gazdagításához.

Az idézett verseket minden esetben a költők rövid, *occitan* nyelvű életrajza (*vida*) előzi meg, ami az óprovanszál prózai és lírai alkotások tanulságos összehasonlítására ad alkalmat.

A legtöbb költőt a legsikerültebb versek és a legjellegzetesebb műfajok képviselik az antológiában, melyekből hiteles képet alkothatunk költői magatartásukról, érzelmi és gondolatviláguk mélységéről és hatáiról, az egyes költőkre jellemző műfaji sajátságokról és verselési technikáról. Egyedül Peire Cardenal esetében sajnáljuk — aki a *sirventes* legavatottabb művelője volt —, hogy a „*Li clerc si fan pastor...*” kezdetű harcos és szenvedélyes költeménye kimaradt a válogatásból.

A szövegek minél teljesebb megértéséhez segítséget nyújtanak a részletes jegyzetek és a gazdag glossaire-anyag.

Mindent összevéve igen értékes vállalkozásnak tekinthetjük az *Introduction à l'étude de l'ancien provençal* c. antológiát, a benne foglalt értékes ismeretek és a jól megválasztott szövegek nemcsak a trubadúrköltészet rejtett kincseit tárják fel, hanem további elmélyülésre és hasznos ismeretszerzésre is buzdítanak.

Szabics Imre

Műelemzés, nyelvfilozófia, szemiotika

Luigi Rossiello: *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Vallecchi, Firenze, 1967<sup>2</sup> (1965), 157.

Giovanni Vailati: *Il metodo della filosofia (Saggi di critica del linguaggio)*, Ferruccio Rossi-Landi gondozásában, Laterza, Bari, 1967 (bővített kiadás, előszőr: 1957), 223.

Ferruccio Rossi-Landi: *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano, 1968, 243.

D'Arco Silvio Avalle: *L'analisi letteraria in Italia (Formalismo — strutturalismo — semiologia)*, Ricciardi, Milano—Napoli, 1970, 237.

Jurij M. Lotman: *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972, 361.

Giorgio Barberi Squarotti: *Il codice di Babele*, Rizzoli, Milano, 1972, 194.

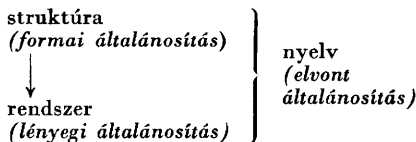
Azt hiszem, jogtalan lenne tagadni, hogy az egyik legfrissebb tudományos törekvés-irányzat: a *szemiotika* szovjet, amerikai és francia fellelegvárai mellé felsorakozott az „italiai műhely” is, amelynek sokszínű, értékes tevékenységére különösképpen a 1974 júniusában, Milánóban megrendezett szemiotikai világkongresszuson derült fény. Az elmúlt hat-nyolc év gazdag könyvtermését áttekintve egycsapásra érthetővé válik, honnan, miből is született e tematikában (a különféle zenei, irodalmi, filmtudományi, képzőművészeti, vagy néprajzi szakszemiotikai kísérletek több éve folyamatosan végzett, dinamikus csoportos tudományos munkáról tanúskodnak) és elméleti szempontból (különösen találó példa erre Umberto Eco munkássága) oly „nyitott” és eredményekben gazdag szemiotikai kutatás.

Első ismertetésre szánt kötetünk (*Rosillo: Struttura, uso e funzioni...*) még jellegzetesen az új tudományos irányzat első kísérleteihez tartozik. Már az első tanulmányban felsorakoznak a szemiotika nyelvészeti, „formalista” ill. „szemiotikus” forrásai (Saussure, Hjelmslev, Ulmann, Martinet, Jakobson, Morris stb.), ugyanakkor az elmúlt évtized közepén oly aktuális „tömegkommunikációs” kutatás kérdései is előkerülnek. Talán nem véletlen ez, hiszen — bár a hazai tudomány egészen elment mellette — ezen a területen Olaszországban is rendkívül széleskörű és sok érdekes eredménnyel járó kutatás folyt. Talán ezért lehetséges, hogy az elmúlt hónapokig (közben már megszülethetett az újabb, ismerve az olasz kutatás dinamikus fejlődését) az egyetlen összegezésre törő tanulmány vezérfonala is e kommunikációs szempont: *Paolo Fabbri: Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia* (A tömegkommunikáció Olaszországban: a szociológia szemiotikai kitekintése és ellenőrzése), Versus, 1973, No. 57—109.

Rosillo az említett fejezetben (*A költői üzenet mint az interdiszciplináris kutatás tárgya*) lényegében egy már korábban ismert kérdést igyekszik a szemiotikai meghatározás és a kommunikációs séma összefüggésében megoldani: nyelvi rendszer és közlés tekintetében külső és belső motivációkról beszél. A belső motiváción azt érti, ami egy zárt rendszeren belül (pl. a költői nyelv) helyezkedik el, a külső motivációs tényezők

viszont azok, amelyek más természetű rendszerekhez tartoznak (pl. gondolkodási struktúrák, pszichikai formátumok, kulturális és társadalmi intézmények, fizikai közvetítő eszközök). Okfejtéseinek végén hangsúlyozza, hogy e kérdésekkel különösen sokat kell foglalkozni, ha a költői nyelv struktúrája és a nyelvi használat összefüggéseit vizsgáljuk.

A második kisebb tanulmány, *A tudományos konvencionalizmus és a nyelv struktúráis fogalma* először a kutató hiányérzetének ad hangot („... a kutatás értékelhetlensége, az empirikus elemzés meghatározatlansága, az elméleti fogalmak konvencionalizmusa... készlet arra, hogy olyan módszertani kategóriákhoz jussunk el... amelyek magukban rejtik az empirikus adatok racionalizálásának lehetőségét” 30 old.). Majd több fokozatban a következő általánosításhoz jut el:



A szerző szakirodalmi hivatkozásait, azt hiszem, elhagyhatjuk, inkább a következő fejezet ismertetésére térnénk át, ahol a kötet címében ígért összefüggések modellezését éppen ebből a táblázatból kiindulva állítja össze. Itt egy modellsorozat alapján jut el a struktúra, a használat, a nyelvi norma és a szavak összefüggésláncolatáig, az eredmény olyan izgalmasnak tűnik, hogy e tanulmány méltán megérdemelné a magyar fordítást (nem véletlenül idézik olyan sokat az olasz szakirodalomban), azonban bemutatása itt hely hiányában nem valósítható meg.

A munka záró tanulmánya, azt mondhatnánk, alkalmazott struktúráis, pontosabban stílusstatistikai kísérlet, Eugenio Montale költészetének lexikai vizsgálata, amely néhány érdekes, sőt mi több, meglepő eredményt hoz. Kevésbé érdekes, szinte nyilvánvaló eredménnyel zárul a mondat-tani elemek statisztikája, annál jelentősebb például az ilyen szópárok előfordulási aránya, mint: *élet*: 62 — *halál*: 15 / *nappal*: 48 — *éjszaka*: 15 / *este*: 24; *fény*: 46 — *árnyék*: 18. A montalei költészet finoman psziszimista hangvételét mintegy ellentétpontozák ezek az előfordulási aránymutatók. Rosillo kísérletet tesz e statisztikák és az ún. költői kulcs-szavak kapcsolatrendszerének feltérképezésére is, ez azonban már jóval elnagyoltabb és marginális eredményeket hoz.

\*

Valamely új tudományos törekvés — különösen az elmúlt évtizedekben — majdnem mindig együttjárt azoknak a szellemi ősöknek a felkutatásával, akik korábban, sőt esetleg már az ókorban feltételeztek,

megsejtettek valamit, ami az éppen megszülető új modern szemlélettel, módszerrel, filozófiai-tudományos irányzattal stb. összevág.

Voigt Vilmos rövidesen megjelenő (még csak kéziratban létező) és a *Bevezetés a társadalmi szemiotikába* címet viselő írása *A tudomány előtörténete című fejezetben* (11–23) a szemiotikát előlegző egyéb modern tudományos irányzatok, módszerek, területek (a nyelv tudomány területéről a *jelentéstan*, a filozófia területéről az *ismeretelmélet*, a művészet tudományok területéről az *analízis-elméletek*, *viselkedéslélektan*, ezenkívül a *művelődéstörténet*, *néprajz*, *kommunikációelmélet* stb.) felsorolása után Szókratész, Platon és Arisztotelésznel kezdi a jelezési folyamatokra vonatkozó elmélet kialakulásának első nyomait összegyűjteni.

Nem véletlen tehát, hogy korábban feledésbe merült szerzők, tudósok munkásságáról ismét letérőldők a por, ha valamely új terület születésekor a „kérelhetetlenül nyomozó szem” valamit felfedez a könyvtárban. Lényegében ilyen szerzőről, a szemiotika egyik századeleji olasz előfutáráról van szó második ismertetett könyvünkben. Giovanni Vailati az elsők között van, akik C. S. Peirce és W. James újszerű elképzeléseit megérti. Tanulmányai lényegében általában a nyelvre, konkrétan pedig a filozófiai nyelvezetre irányulnak. Analízisei strukturálisnak tekinthetők diakronikus és szinkronikus értelemben.

Vailati munkásságának érdekessége, hogy Gramscihoz hasonlóan töredékes formában, kis motívumok kidolgozásaként került a nagyvilág szeme elé, bár természetesen egészen más előjellel, mint a szardíniai származású kommunista gondolkodóé. Vailatira ugyanis filozófiai szempontból a formalizáló kísérletek és az új-idealizmus közötti ingadozás a jellemző, agnoszticizmusának forrása lényegében a pozitivizmus azon jellemző hibájából fakad, hogy gyakran képtelen különbséget tenni reális és álproblémák között. Az előbbibe tartoznak az értéke-sebb vonások, így Saussure-hez hasonlóan küzd a különféle nyelvi funkciók meghatározásával. A kötet gondozója és előszóírója, Rossi-Landi érdekes összevetést tesz Croce, Gentile és Vailati között, szerinte szerzőnk a két nagy ismert olasz filozófus között áll abban, hogy képtelen meghatározni a filozófiai kategóriák számát, természetesen, mint az adott valósággal adekvát filozófia részeit. Talán Gentilehez áll közelebb ebben, aki „végtelenül sok kategóriáról” beszél. Rossi-Landi végül széles panorámát festve indokolja, miért maradt „értetlen torzó” a 46 évesen elhunyt Vailati műve a századeleji Olaszországban.

\*

Előbb egy kötet gondozójaként, következő ismertetett kötetünk esetében szerzőként szerepel Ferruccio Rossi-Landi. Az olasz szellemi élet e méltán „különlegesnek és eredetinek” nevezett alakjáról ugyanebben a számban Voigt Vilmos ismertetése ad részletes életrajzi képet, pályafutásáról, munkásságáról összefoglalót. Ebben az ismertetés-sorban korábbi munkájáról (*Il linguaggio come lavoro* . . .) szeretnénk számot adni.

A *nyelv mint munka és piac* című könyve a legmodernebb nyelvészeti eredmények figyelembevétele mellett lényegében egy olyan kísérlet, amely a marxi megjegyzések, kategóriák figyelembevételével, alkalmazásával kívánja az ember nyelvi tevékenységét elhelyezni. Talán kicsit vulgarizálásnak ható egyszerűsítés, mégis így fogható meg legjobban Rossi-Landi kiindulópontja, amely az, hogy egyrészt a munka és a nyelv között összefüggést, párhuzamot lát, másrészt a nyelvnek olyan összekötő, központi láncszem szerepet ad a felépítményen belül, a kultúra területén, mint amellyel a társadalom életében, a társadalmi munkamegosztásban a munka rendelkezik. „A jelek termelése megfelelő a munkakapcsolatok és a termelés intézményének, tehát mint e kapcsolatok szerepelnek jelként.” (18 old.)

A kötet címével megegyező első tanulmány egy korábbi részében arra is választ kapunk miért hasonítja a nyelvet és a munkát: „Kifejezetten munkáról beszélnek tevékenység helyett, mivel a szavak és üzenetek, amelyek jellegzetesen termékek, a konkrét társadalmi valóságot alkotják, amiből ki kell indulnunk.” (9 old.). Rendkívül érdekes e tanulmány „Nyelvi tőke” című alrészé, amelyben a marxi megfogalmazások alapján a nyelvnek mint munkának anyagi, eszközi és pénz szerepet tulajdonít. Ugyanakkor alapvető *nyelvi tőké*ről és *változó nyelvi tőké*ről beszél. Mint írja, az első halott dolog lenne, ha az emberek mindig jelenlévő nyelvi erőfeszítéseiből adódó *változó tőke* nem járulna hozzá. A kettő együttesen a *teljes nyelvi tőke*. A tanulmány végén Rossi-Landi számot vet azzal is, amely pl. Jakobsonnál merül fel, hogy a nyelv magántulajdon. Rossi-Landi ezzel szemben hangsúlyozza, hogy a nyelv létezése nem lehet független a társadalomtól, az egyéni nyelvi tőke abszurd gondolat, hiszen a nyelvi javak mindig is közösségi, társadalmi javak.

A *Verbális és nem-verbális nyelvezetről* című második nagy tanulmány egyik érdekes mozzanata, hogy benne felmerül ugyanaz az igény, amely a magyar szemiotikai kezdemények egyik fő törekvése is: a társadalom szemiotikai megközelítése, pontosabban egy társadalom-szemiotika kiépítése: „... lehetségesnek tűnik intézményesíteni a társadalom általános elmélete és az általános



szemiotika között egy rendkívül szoros összefüggést...” (53 old.) Ezután a nyelvi és nem nyelvi rendszerek összefüggéséről és különbségéről beszél. Hangsúlyozza, hogy a különféle rendszerek (politika, jog, közgazdaság, divat, konyha stb.) függetlenül attól a nyelvezettől, amellyel és függetlenül attól a nyelvtől, amelyben: kifejeződnek, sajátos közlési struktúrákként vizsgálандók. (54. old.) A tanulmány azután azokra a kérdésekre igyekszik válaszolni, amelyet a szerző az első két oldalon vet fel, ezek lényege: a különféle közlési rendszerek ekonomiajának mikéntje. A válaszok egyik érdekes gondolata: „A szemiotikának mint a jelezés, a közlés globális tanulmányozásának közvetlenül nemcsak a cserével és fejlődésével, hanem a termeléssel és fogyasztással, nemcsak a jelezés cseréértékével, hanem a jelezés használati értékével is foglalkoznia kell.” (63 old.) Másik fontos gondolata, hogy a formális kutatások során a nyelv szinte teljesen elszakad az emberi és történelmi valóságtól és a szó, a közlés fétisjellege domborodik ki, pedig — teszi hozzá Rossi-Landi — a szavak, közlések emberi szükségletek kielégítésére szolgálnak. (68—71 lapok.)

Érdekes, bár inkább filozófiatörténeti jellegű tanulmány a *Wittgenstein Marx-alkalmazásáról* című írása. Először hosszas beszámolóra kerül sor az osztrák filozófus szövegeinek gondozását illetően. Végül is Rossi-Landi négy pontban foglalja össze a második korszakában marxi fogalmakat, kategóriákat is használó Wittgenstein kapcsolatát a nagy német filozófussal. Ennek lényege az, hogy bár valóban létezik a nyelvi elidegenedés, ez nem az egyén, hanem a társadalom problémája. Wittgenstein két vagy három személye ebben még semmilyen előrelépést nem jelent. Az osztrák filozófus a nyelvi elidegenedés gyökerét nem látja és lényegében a valóságtól elszakított filozófiát hoz létre. (121—126 old.)

A hátralevő tanulmányok közül kettő a nyelvi egyneműség kérdéseivel foglalkozik. Legérdekesebb része talán az a néhány oldal, amelyben a kétféle termelés (valóságos és nyelvi) közti párhuzamvonás alapján a termelés homologikus sémájának vázlatát adja. (Ez szintén megérdemelné a magyar fordítást, mivel jól hasznosítható és speciális szempontú rendszerezésről van szó.) A kötet zárótanulmánya szintén igen érdekes kérdést, az ideológia társadalmi szerepét elemzi, azonban ez az írás már végkép kilóg folyóiratunk témaköréből.

\*

D'Arco Silvio Avalor munkája lényegében az olasz irodalomelméleti formalizmus (tágan értelmezve a terminust) kialakulása-

nak útját igyekszik megrajzolni. Úgy tűnik, helyes az a megállapítása, hogy a századeleji még alig tudatos kezdeményeket a fejlődés második korszakában a német stíluskritika (Leo Spitzer) befolyásolta jelentős mértékben. Az 1945-ig tartó korszak elemzésének legérdekesebb gondolata, hogy a Giuseppe De Robertis és Croce között folyó viták esztétikai szinten lényegében kifejezések körül folynak, mivel mindkettőjük esetében nyilvánvaló az idealista indítás. Így Croce a művészi tevékenység és produktum kritikai analízisének „érzelem” és „szenveldőly” kifejezéseket használ, De Robertis viszont „esztétikai gyönyörörről”, „személyes élvezetről” beszél. Croce és az említett német tudós, Leo Spitzer között az irodalom pszichológiai rétegét illetően annyi a különbség, hogy a német kutató „érzelemkatalógusa” jóval szélesebb, mint Crocéé.

Avalor mégis De Robertis munkásságában csípi nyakon a formalizmus itáliai jelentkezését, mégpedig azokban a kritikákban, amelyek a XX. századi irodalomra vonatkoznak. Érdekes párhuzamot von Ungaretti költészete, a verssor szétbontása, újféle ritmusok keresése, a szavak létezésének, titkának kutatása, valamint De Robertis kritikai vetületben szinte azonos fejlődésága között. Avalor felsorolja pl. De Robertis egyes kifejezéseit, amelyek valóban árulkodóan jól bizonyítják Avalor állítását: hangzási értékek, írásmód, kalligráfia, szöveg, szám, hang stb. Ugyanakkor jól példázza, mennyire nem tudatos De Robertisnél saját törekvése, amikor bőven használja a formalisták által később megtagadott „pszichológiai” és „szociológiai” melléneveket.

Avalor — bár az olasz formalizmus második időszakát elválasztja és strukturalistának nevezi — lényegében De Robertis mellé csak Gianfranco Contini választja még például az olasz kritikából. Találó megállapítások sora következik a Continivel kapcsolatos „változatok kritikája” néven futó törekvéseiről, amely lényegében inkább az egyes művek különféle kidolgozási fázisaira, semmint a mű és a szerzői egyéniség egészére vonatkozott. Amint Avalor megjegyzi, az olasz *Stilkritik* újítása a mű és forrásai összevetése, illetve elvont filozófiai szinten *ergon* vagyis maga a mű és *energia* vagyis a létesítendő mű összevetése. Ebből az elméletből származik Contininél a szerzők grammatikai és stilisztikai „megszokottságainak” elemzése, figyelme a Saussure-i asszociációs, vagy inkább a Hjelmslev megfogalmazta paradigmatiszmus tengely kérdései iránt. Maga Contini egyébként az ún. „ismétlődésekről” beszél. Contininél éppen ezért igen fontos az egyes költők szókincshasználata, a szavak, kifejezések adatainak rétegzésével az az „kifejezés” egyéni formáihoz eljutni.

Avalle végül összefoglalja a két korszak, egyúttal a két nagy irodalomtudos eredményeit: De Robertis állásfoglalása lényegében a pozitivistá tudomány hagyományos módjában rejlik, amely a múlt század történelmi szemléletében gyökeredzik, és lényegében atomisztikus, empirikus jellegű, nála az elemzés kimerül esetleges, mechanikus feltételezésekben, gyakran egymással kapcsolatban nem álló tények összefűzésében. Contini kritikai módszere már egységesebb és organikusabb szemléletet tükröz, a valóság tényeit jóval módszeresebben közelíti meg, ugyanakkor a paradigmatisms igényeket nála is a múlt századi felfogás maradványa.

A könyv utolsó tanulmánya az „Új szemiotológiai tájékozódások” címet viseli, furcsasága abban áll, hogy az olasz szemiotikai típusú irodalomanalízist leszűkíti a szerző saját Montale-elemzéseire és Contini előlegzésein kívül csak éppen érinti *Maria Corti*, *Paolo Ramet*, *Pier Vincenzo Mengaldo* kutatásait. A felsorolt nevek mellett még *L. Testaferata*, valamint a bolognai strukturalista folyóirat, a *Lingua e stile* említésével találkozunk a jegyzetekben. Az utolsó lapokon még hivatkozik a szerző *Roisello* általunk is ismertett könyve modelláló tanulmányára, valamint *Eco* kísérleteire. Úgy tűnik, hogy ebben a fejezetben megtörik a munka „történelmi jellegű” módszere, már amennyiben a korábban ismertett részekben az olasz kritika fejlődésének képét kapunk, ez a rész viszont a szerző saját álláspontját, ill. zömmel a szemiotika nemzetközi szakirodalmának eredményeit mutatja be, miközben egész sor egyéb olasz kísérletről feledkezik meg. Talán betudhatjuk annak, hogy e kísérletek zöme a könyv keletkezési dátuma (1970) után született. A munkát egyébként bőséges antológia kíséri, amelyben De Robertis és Contini mellett a kötet legelején érintett Cesare De Lollis és Domenico Petriní írásai is megtalálhatók.

\*

Jurij M. Lotman neve — úgy gondolom — immár nemcsak a szakberek, hanem a hazai érdeklődő rétegek számára is ismerősen hangzik. Olaszul is megjelent kötetét itt nem bővebb ismertetés céljából említem, inkább a magyar könyvkiadás egyik furcsa anomáliájára szeretném felhívni a figyelmet. Amikor az 1970-ben megjelent *A művészi szöveg struktúrája* című Lotman-kötet olasz fordítását a kezünkbe vesszük, az első észrevételünk az, hogy az orosz eredeti teljes szövegét kézbe kaptuk. A második tettünk az, hogy a magyar fordításkötet (J. M. Lotman: Szöveg — modell — típus, Gondolat, 1973) anyagával összehajlítjuk, pontosabban az ott kimaradt fejezeteket lapoz-

zuk át gyorsan (a magyar kiadás ugyanis első felében az említett könyv mintegy felét közli, erről egyébként a Filológiai Közönyben Voigt Vilmos számolt be). És azonnal kiderül, hogy valamely szervesen összefüggő kötetből a kihagyott részek sokszor legalább olyan fontosaknak, vagy — egyéni igények szerint — esetleg éppen a fontosabbaknak tűnnek. Jómagam különösen *Az irodalmi mű kompozíciója* című mintegy 80 oldalas fejezet gondolatsorait hiányolom, amely a művek analízisének oly széles körű vitájában jelentős állomásul, jelentős eredményekkel szolgál.

Talán végső konklúzióként most csak annyit: jól tudjuk, a Gondolat gyűjteményes kiadásaival hatalmas erőfeszítéseket tesz a magyar nyelven megtalálható különféle tudományos szakirodalom foghíjainak pótlására. Számos esetben úgy tűnik azonban, a jelentős szerzők egy-egy teljes művének magyar nyelvű megjelentetése jóval több haszonnal járna, mint a különféle részekből álló gyűjtemények. A tudományos szakirodalmi természetű könyvek „népszerűségi körének” növelését ez a megoldás — úgy hiszem — semmiképpen sem növeli. A tudományos kötetek megjelentetésekor éppen ezért nem a „panoráma” v. enciklopedikus” típusú kiadásokra, hanem egy-egy jelentős mű teljes kiadására kellene törekedni.

\*

Utolsó ismertetésre szánt kötetünk (G. Barberi Squarotti: *Il codice di Babele*) vég-eredményben találó módon illik Avalle kritikátörténeti panorámájához. Ugyanis az olasz szerző, aki hatalmas kötetekben adta közre a XX. század olasz irodalmának alakjairól tanulmányait, ezúttal analízisméleti munkáit gyűjti csokorba és ebből azonnal lemérhető az a kritikai álláspont, amelyre egyébként egyéb művei olvastán is lépésről lépésre fény derül.

G. Barberi Squarotti szinte az elkésett olasz formalizmus egyfajta késői kiteljesedését valósítja meg ebben a kötetében. Bár természetesen nem hiányzik a — jószerivel — szemiotikainak nevezhető fegyvertár. Lényegében az olasz *Stilkritik* korszerű továbbvitele valósul meg mindjárt az első nagy tanulmányban, amelyben a stílus és a stilisztika kérdéseinek feltérképezése során arra az eredményre jut, hogy a stílus végül is a művészi megismerés metaforikus jellegéből fakad, a művészi megismerés „a világ általános interpretációjaként, a dolgok szervezeteként jelenik meg, a valóság metaforizálását jelenti, már amennyiben a minden szinten meglevő jellemvonások külső szervezeteinek metaforizálását... a művészet mint a dolgok interpretálásának ábrázolásmódja metaforaként, szimbólumként stílusban valósul meg.” (30—31).

Jobban megmutatkozik G. Barberi Squarotti „formalizmusa” a második tanulmányban (*Stílus, módszer, történelem*), amelyben a történelem a stílus szintjén retorika, stílusdíszítmények, ill. dialektusok és zsargonok megjelenésének elemzésére korlátozódik. A *Stílus, biológiai impulzus, öntudatlan* című tanulmány viszont a pszichoanalízis irodalomelméleti vonatkozásait boncolja. Érdekes megfigyeléseket találunk Manzoniról, Pascoliról stb. Még elfogadhatjuk azt is, hogy a pszichikai természetű elemzések nemcsak a művekben levő „lelki jellemzők” kiemelésében áll, hanem az író saját biológiai állapotainak lökéseire is tekintettel kell lennünk. Azonban mintahogy általában az irodalomkritikusok körében, Barberi Squarottinál sem merül fel az az egyszerű kategorizálási lehetőség, hogy lényegében az ilyen természetű kutatásoknak három jól elhatárolható területe van. Mégpedig maga a szerző biológiai-pszichikai énjével, életrajzával, ezzel viszonylag szoros kapcsolatban a művekben megnyilvánuló pszichikai típusú elemek (a hangulati-érzelmi kérdésektől az egyes jellemek megformálásáig), végül azok a művekben lemérhető hatások, amelyek a pszichoanalitikai tanulmányok esetleges ismeretéről tanúskodnak.

A további kisebb írásokban sor kerül az irodalomkritika mint önálló irodalmi típus körülhatárolására. Majd pedig egy sor olyan írásra, amelyből kiderül az olasz kutató „ideológia-ellenessége”. Most csak egyetlen tanulmány kapcsán (Ideológiai kolonc és strukturalizmus) hívjuk fel a figyelmet arra a jellemző egyoldalúságra, amely az új szemiotikai törekvések számára is figyelmeztető erejű veszélyforrás. Ez pedig az, hogy Barberi Squarotti a történelem tudományát egyszerűen a valóság paradigmatiskus összefüggéseire irányuló emberi tevékenységnek nevezi. Ez pedig rendkívül megalapozatlan elgondolás, hiszen a paradigmatiskus ismétlődéstípus semmiképpen nem tudja érzékeltetni a „fejlődést-változást”, ugyanakkor a minőségi különbséget. De itt a szinkronia-diakronia számtalanszor bíralt megközelítési módjának elvetése nem elegendő. Arra is fel kell hívunk a figyelmet, hogy a szintagmatiskus-paradigmatikus összefüggés csak a dolgoknak csupán egy (elsősorban kulturális termékekből kielemezett) szintjét-rétegét jelenti. A valóság, a történelem ennél sokkal magasabb szerveződésű szintekkel is rendelkezik. A művészi alkotások és egyúttal a valóság rendszerszerűsége rendkívül fontos szempont — a strukturalizmus fontos tette, hogy erre ráirányította a figyelmet. Azonban, úgy gondoljuk, a társadalmi mozgásforma és ennek időbeli dimenziója: a történelem semmi esetre sem közelíthető meg pusztán e kétféle ismétlődési sík alapján.

Azolasz kutató e gondolati kiinduló pontból természetesen a művészeti alkotások felé veszi útját, azonban a probléma kétszerez. Valószínűleg csak a Lévi-Strauss elemezte etnológiai mítoszok esetében mondhatjuk el, hogy a legmagasabb szerveződési forma a szintagmatiskus-paradigmatikus összefüggésrendszerből származó halmazszerűség. A művek esetében ennél komplexebb rétegek-szintek is jelen vannak. A jövő feladata — szerencsés esetben a szemiotika kebelén belül is sok új eredmény születhet majd e tekintetben — a műalkotások rendszerszerűségének, komplex szintjeinek feltérképezése.

Biernaczky Szilárd

**Komparatistika a Genologia. Zborník venovaný VII Medzinárodnému Slavistickému Kongresu v Varšave.**

Red.: Pavol Petrus. Slovenské Pedagogické Nakladateľstvo, Bratislava, 1973. 192.

A nemzeti irodalmak történetét ma már aligha lehet úgy megírni, hogy a kutató ne vizsgálja az adott irodalom belső és külső kapcsolódásait, ne tekintse át a tárgyalt folyamattal párhuzamos jelenségeket. Az összehasonlítás nemcsak polgárjogot nyert, hanem divattá is lett, mindenféle felületes egybevetés, a „genetikus” kapcsolatoknak egyoldalú elemzése lényegében devalválta a komparatistikát. Erről az összehasonlító irodalomtudomány létét, célját, módszereit érintő, sokszor a késhegyig menő viták tanúskodtak. Leegyszerűsítésnek vennők, ha a *tipológiai* kutatásban jelölénék meg a kiutat megoldó *varázsszert*; hiszen éppen a terminológiában uralkodó zűrzavar, magának a tipológia fogalmának az inflációja is a helyes értelmű, példákkal pontosan megvilágított *elméleti* tisztázást igényli.

Az utóbbi években a szlovák irodalomtudomány többször kísérlete meg, hogy az irodalmi folyamatok feltárását, az elemzést megbízhatóbbá, pontosabbá tegye, az összehasonlítás fogalmait — kétséget kizáróan — körülírja. Mikuláš Bakoš professzornak az orosz formalistáktól, a cseh strukturalistáktól ihletett, a szlovák verstan fejlődésére alkalmazott, valamint a nemzeti irodalmak fölötti szintézis megközelítését célzó tevékenysége mintegy iskolát teremtett: Anton Popovič a fordításelmélet kutatásában szerzett érdemeket, *Preklad a výraz*, 1968., és *Poética umeleckého prekladu*, 1971. c. könyvei a fordítás és rokon fogalmai, a fordítás-típusok és konkrét elemzések (pl. Petőfi verseinek Ján Smrek által készített tolmácsolásai) tanulságaival gazdagok; Dionýz Ďurišin németre adaptált könyve (Verglei-

chende Literaturforschung, 1972.) pedig épp a följebbiekben említett diszciplína zűrzavarában akar rendet teremteni.

Kötetünknek is az ad jelentőséget, hogy az összehasonlító irodalomtudomány lehetőségeit a műfajelméleten és történeten próbálja ki, ez utóbbiaknak különleges aspektusaiból szemléli az irodalmi folyamat változásait. Az összehasonlító-genológiai vizsgálat lehetővé teszi — vallja P. Petrus bevezető tanulmányában — (Összehasonlító és genológiai nézőpont az irodalomtörténeti kutatásban), hogy kövessük a műfajok történeti fejlődésének alakulását, frekvenciáját és szerepét. A genológia helyét D. Durišin kereste meg (Az irodalmi komparatistika műfaji képletei c. dolgozatában). Ő a mű alkotóelemeitől a világirodalomig terjedő területen a mű és a műfaj közötti mezőre korlátozza a genológiát, míg az összehasonlítás mezeje a nemzeti és a világirodalom között terül el. Az irodalom genológiai interpretációjáról e diszciplína legszorgalmasabb és legtöbb eredményt fölmutató szlovák kutatója, Jozef Hvišč közölt tanulságos értekezést (A szép-irodalom genológiai inetpretációja címmel). A műfajok vizsgálatát az ókorig vezeti vissza, Platón és Arisztotelész osztályozták elsőnek az irodalmi műveket műfajuk szerint. Ez az irodalmi műfajok kutatásának egyetemes szakasza. A XVII., majd a XVIII. században a francia (Boileau) és a német klasszícizmus (Lessing, Schiller, Goethe) is kidolgozta a maga műfajelméletét, s ezt Hegel használta föl *Estétikájában*. A genológia második szakasza a pozitívizmus korzakára esik, a „posztdarwinista kor irodalomtudományi biológizmus”-áéra. Hvišč e helyt elemzi Brunetiére *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* c. könyve megállapításait. Végül a *strukturális* fázisra tér rá, melyben a genológia a történeti poétika progresszív és integrált részeként érvényesül. Hvišč tételei előzményeként a lengyel (Kleiner, Skwarczynska, Szmydtova) és a szlovák (Bakoš) irodalomtudomány idevágó kutatásait tartja számon.

Hvišč a műfajok alakulásának, sorsának három szakaszáról szól: a keletkezés, a fejlődés és az elhalás időszakáról. A műfajok alakulásának a törvényszerűségére épül a műfajok rendszere (systematika literárnych druhov), melyben gnómius, konvencionális és avantgarde típusokat különböztet meg (a diakronikus vizsgálat szempontjai szerint). Rendkívül érdekes, ahogy a romantikus ballada példáján érzékelteti elképzeléseit, majd a František Miko által megfogalmazott kifejezési kategóriák (Vö: Estetika vázaru, 1969., ismertetése: Helikon, 1970. 120—121.) alapján elemzi Mickiewicz ódáját, Slowacki himnuszát, Sládkovič elégiáját, Král' dalát, Puskin románcát, Vrchlický

legendáját, Erben balladáját, Mažuranić történeti poémáját és Kalinčiak történelmi novelláját. Különböző műfajok összevetése sincs tanulság nélkül, bár Miko kifejezési kategóriái nyilván szaporíthatók; mégis, úgy véljük, azonos korban keletkezett és különböző szerzők alkotta azonos műfajok, vagy egymást követő korstílusok különböző funkciójú azonos műfajai összehasonlításakor az elméleti tételek igazságtartalma jobban lemérhető.

Éppen ezért olvastuk érdeklődéssel az „ocserk” (karcolat, rajz) körülírásával foglalkozó három dolgozatot. St. Rakúsét, aki a skicettől, a vázlattól (črta) különbözteti meg, I. Hirkáét, aki a szovjet-orosz irodalmi skicc műfaji problémáit fejtegeti és L. Petrikét, aki Gleb Uspenszkij karcolatait elemzi.

A kötet két magyar tárgyú dolgozata közül R. Chmel fog át időben és témában nagyobb teret. *Az irodalom társadalmi kontextusa és az irodalmi műfajok rétegződése* (stratifikácia) címmel értekezik. A cím mögött lényegében a szlovák és a magyar regény fejlődésének vázlatos-párhuzamos vizsgálata rejlik, tekintettel a bilingvis, illetve a kettős irodalmisággal jellemezhető szlovák olvasó szempontjaira. A magyar irodalom részben pótolta a szlovák olvasónak irodalma hiányzó műfajait, ennek aztán következménye a szlovák olvasói s az irodalomra visszaható magatartásban érződik. Jozef Petrovič a szlovák és a magyar irodalmi népiesség egy stíluszajátosságát veti egybe, a közmondások szerepét fejtegeti Kalinčiak *Tisztújítás* című kisregénye, Fredro Jowialski úr és Nagy Ignác Sobri c. színjátékai alapján.

A kötet valamennyi említett dolgozata (és a többi, említetlenül maradt is, pl. C. Kraus izgalmas fejtegetése a Štúr-iskola műfajalakító törekvéseiről) a szlovák irodalomtudomány friss tájékozódni vágyásáról, újat kereső lendületéről tanúskodik. A genológia művelése hasznos lehet a mi számunkra is. Szlovák barátaink könyve ösztönző — nemegyszer vitára ösztönző — szerepet játszhat.

Fried István

**A Bunyin-irodalom újabb eredményei**  
V. Afanaszjev: I. A. Bunyin. Munkásságának vázlata „Proszvescsenyije” Kiadó. Moszkva 1966. 384.

Az 1966-ban Moszkvában megjelentetett, a bunyini életművet taglaló monográfia szerzője, V. Afanaszjev így kezdi bevezetőjét: „Bunyin munkássága olyan hosszú időszakot ölel fel, amelyhez hasonlót alig ismer az irodalomtörténet. Első műveivel a 80-as

évek végén jelentkezett, amikor még éltek és alkottak az orosz irodalom olyan klasszikusai mint Goncsarov, Szaltikov-Scedrin, Leszkov, Uszpenszkij, Tolsztojról és a még abban az időben fiatal Korolenkóról, Mamin-Szibirjakról, Csehovról nem is beszélve; s munkássága már korunkban, a XX. század 50-es éveiben ért véget. Felnőtt éveiben találkozott a jelenleg is alkotó írókkal: az októberi forradalom előtt Katajevvel, később, a Nagy Honvédő Háború után Szi-monovval. Olvasta és nagyra értékelte Pausztovszkij prózáját, Tvardovszkij „Vaszilij Tyorkin” című hőskölteményét.”

A sort még hosszan folytathatnánk, elég legyen csupán Gorkij nevét említeni, akinek Bunyinra gyakorolt emberi és művészi hatása sokáig követhető.

Ennek a nem csupán időben jelentős, de rendkívül összetett, bonyolult, ellentmondásokkal terhes életpályának felvázolását tűzte ki célul a könyv szerzője. Monográfia, összefoglaló jellegű mű mindezekig nem jelent meg az orosz irodalom e kétségtelenül kimagasló alakjáról. A távlat hiányán, az életmű időbeli közelségén kívül nyilvánvalóan szerepet játszott ebben az a tény is, hogy Bunyin életének jelentős részét hazájától távol töltötte, s az önként vállalt franciaországi emigráció idejére esik munkásságának mintegy egész második nagy szakasza.

Bunyin nem értette meg a Nagy Októberi Szocialista Forradalmat, elutasította azt, s 1918-ban elutazott Moszkvából. Közel két évet töltött Kijevben és Ogyesszában, a polgárháború e két legvéresebb színterén, majd 1920 januárjában a visszavonuló fehérgárdista csapatok maradványaival együtt ő és felesége is elhagyta Ogyesszát, hogy először a Balkánon, majd Franciaországban találjon új hazát. 1923-tól egészen az 1953-ban bekövetkezett haláláig több mint három évtizedet töltött részint Párizsban részint a francia Alpokban.

Bunyin emigrációs munkássága csaknem teljesen „fehér folt” volt a szovjet irodalomtörténetben. A szerző e korszak első nagyobb lélegzetű elemzését a Szovjetunió különböző archívumaiban őrzött Bunyin-anyagok segítségével kísérelte meg. Az ez időszakról alkotott képet különböző visszaemlékezések — elsősorban Bunyin felesége, V. N. Muromceva: Bunyin élete című műve — idézeteivel teszi teljessé.

Lévén Afanaszjev könyve a bunyini életmű első monografikus feldolgozása, a szerző nem állíthatta és nem is állította feladatául az író-költő munkásságával kapcsolatos minden probléma felvázolását. Olyan nagy kérdéskört is például, mint Bunyin és a klasszikus és a modern irodalom kapcsolata — csupán érint.

A könyv ugyanakkor kitüntetett rész-

letességgel foglalkozik néhány nagy kortársnak — elsősorban Tolsztojnak, Csehovnak és Gorkijnak — a bunyini művekre gyakorolt hatásaival, Bunyinnak a felsorolt írókhoz, s azok műveihez, nézeteihez való elmélyülő, változó vagy éppenséggel a későbbiekben megtagadott kapcsolataival. Emellett képet kapunk az irodalmi lapokról, folyóiratokról, amelyekben fiatal kezdő író korától sok művét elhelyezte.

Az író munkássága egy-egy határkövéként a nagy történelmi eseményeket jelölve ki, Afanaszjev szigorúan időrendi sorrendben tárgyalja az életműt, minden korszakból kiemelve és részletesebben taglala az adott időszak legjellemzőbb, legnagyobb hatású alkotását. Így a kezdeti éveket elemezve a „Na kraj szveta” című elbeszélés-kötetet veszi bonckés alá; a XX. század első évei, a forradalom, a reakció korszakából is Bunyinnak főként a faluhoz, a parasztsághoz, a kisnemességhez való viszonyát részletezi. Külön fejezetet szentel a „Joann Ridalec” kötetnek. Bunyint mint költőt a „Csasa zszizni” gyűjteménnyel mutatja be, s méltán kap az elemzések között kitüntetett helyet a „Goszpogyin iz San-Francisco”, az Októberi Forradalom előtt utolsóként megjelent kötet.

Afanaszjev könyvének mintegy teljes második részét a forradalmat közvetlenül megelőző időszak, a forradalom s az emigráció éveinek termései — elsősorban a „Kratkije rasszkazi” ciklus, az „Arszenyev élete” és a „Tyomnije alleji” művek, valamint néhány ezek köré csoportosuló alkotás alapos, részletes elemzései teszik ki.

A nagy sorsfordító dátumok: 1905, 1919, a két világháború, a polgárháború minduntalan — ha csak utalásszerűen is — visszavisszatérnek. A könyv szerzője az 1905-ös események kapcsán érdekes adalékkal szolgál: Bunyin ekkor olyan verseket, novellákat is írt, amelyeket később egyetlen gyűjteményes kötetébe sem vett be. Mint ahogy Afanaszjev megjegyzi, egyes, a reakció idején írt költeményeiben egyaránt megmutatkoznak Bunyin erős és gyenge oldalai. Ereje mint művésznek abban rejlik, hogy képes meglátni és helyesen ábrázolni a valóság sok lényeges oldalát, gyengesége pedig az, hogy hiányzik belőle a kora döntő fontosságú eseményeihez való történelmi szemléletű hozzáállás. Így kerül hamis megvilágításba az általa oly nagyon szeretett parasztságnak a földesurakhoz való viszonya, s az orosz élet egésze értékelésének jó néhány vonatkozása.

Afanaszjev módszere az író egyes műveinek elemzésén túl, annak a korszak irodalmába való behelyezése, szerepe megvilágítása. Egy megállapítás, egy gondolat alátámasztásául pedig sok esetben ebben az

időben írodott magánlevelezésből is bőven idéz.

Az utolsó lapokon Afanaszjev Bunyinnak egyes, a szovjet-orosz irodalommal kapcsolatos közléseit bírálja, s idézi az emigrációban élő író ama megállapítását, miszerint: „... a költészetben ma szintén nincs semmi érdemleges.” Ezt Bunyin akkor mondja, amikor Majakovszkij megírta a „Nadrágban járó felhőt”. De hogy Bunyin mennyire ellentmondásokkal terhes személyiség és alkotó, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy másutt az orosz és szovjet prózát és költészetet dicséri, s hogy valójában ő maga sem szakadt el soha teljesen az éltető forrástól, hazája hagyományaitól, jelen életétől; s témáit mindvégig — bár inkább a múltba fordulva — onnan veszi.

Bunyinnak e sok ellentmondásossága, vajúdása, tépelődése nem teszi könnyűvé életműve megismerését. Csak nemrégiben kezdődött meg ez a folyamat, s bizonyára jó ideig eltart, amíg az író-költő elfoglalhatja reális helyét az orosz irodalomtörténetben. Ennek a célnak az érdekében íródott ez a könyv is, és — mint úttörő próbálkozás — ezt sikerrel teljesítette.

Gutai Katalin

**A. Baborenko: I. A. Bunyin. Életrajzi adalékok „Hudozsesztvennaja Lityeratura” Kiadó. Moszkva 1967. 303 old.**

A hét esztendővel ezelőtt Moszkvában a „Hudozsesztvennaja Lityeratura” gondozásában kiadott könyv sokéves és igényes kutatómunka eredménye. Bunyin itt megjelentetett leveleinek, naplórészleteinek csupán egy része került már publikálásra; első sorban Tolsztojhoz, Csehovhoz, Gorkijhoz és részben bátyjához, s egyes szerkesztőségekhez írott levelei. A Bunyin-életrajz szempontjából rendkívül fontos, s az életmű mély megértése számára szinte nélkülözhetetlen magánjellegű közlések nagy része első ízben ebben a munkában kerül a nagyközönség elé.

A dokumentumok zöme ma már a Szovjetunió különböző archívumaiban fekszik, de a szerző külföldön is végzett felderítő munkákat, ahol nyomtatott és kéziratos leveleket, emlékiratokat egyaránt talált. Végül a Bunyinhoz közelálló személyek visszaemlékezései teszik teljessé a rendkívül gazdag gyűjtést.

A. Baborenko — mint pársoros előszavában említi — nem tart igényt teljességre, a nagy orosz író és költő életének kevésbé ismert tényeinek, adatainak közlésére szorítkozik csupán; s a könyv gerincét alkotó idézetek is az eddig ismeretlen vagy kevésbé ismert életrajzi adatokról, bunyini gondolatokról tudósítanak. Így a mű érdekes lehet a kuriózumokat kereső olvasók és az apróbb

részletekben is elmélyülni kívánó irodalomtörténészek számára egyaránt.

A könyv felépítésének váza az időrendi sorrendbe rendszerezett levelek, emlékiratok és egyéb dokumentumok — rövid „összekötőszöveggel” ellátott — felsorakoztatása. A nemesi oklevelekből vett idézetektől, amelyek szerint a bunyinok családfájukat egészen a XV. századig vezetik vissza, amikor is Szimeon Bunkovszkij Litvániából a moszkvai Vaszilij Tyomkij nagyherceghez vándorolt át, egészen a nagybeteg Bunyin utolsó szavaig végigkövethetünk egy érzelmekben, gondolatokban gazdag és ellentmondásos életutat.

A könyv csalódást okozhat azoknak, akik a levelezésekből a nagy írónak a műveivel kapcsolatos önvalomásairól, az író-gondokról, problémákról vagy akár az irodalmi, illetve társadalmi élet eseményeire való reagálásairól szeretne — legalábbis közvetlen formában — jóval többet tudni. Az idézetek túlnyomó többsége apró, személyi vonatkozású megnyilvánulásokat tartalmaz, s mintegy — rendkívül hasznos — kiegészítő anyagként kezelhető. Így van jelentősége az Oszjorkában töltött évek krónikájának, amelyből az érettségire való készülési gondolataiból azt is kiolvashatja: itt került legközelebb a mesékhez, dalokhoz, legendákhoz, a legmélyebb kapcsolatba az orosz népköltészeti kincsekkel.

Műveivel kapcsolatos gondolatairól csupán néhány utalásából értesülünk, mint például az 1886-ban 16 éves korában írt leveléből, melyben fél év alatt elkészült regényéről tudósítja bátyját. Ez a regény egyébként soha nem jelent meg nyomtatásban, egyes elemeit azonban később felhasználta, beolvasztotta műveibe. Ebben az időben már olyan verseket is ír, amelyeket — említi másutt — egy 1915-ös gyűjteményes kötetbe érdemesnek ítélt bevenni.

A szerkesztőségi kilincselésekről szóló beszámolók mellett főként — az egész életében sokat utazó Bunyin — szép és szinte regénybe illő leírásait találjuk tájról, találó jellemrajzokat fontos és kevésbé fontos emberekről.

A fiatal, örökösen kóborló, helyét kereső, egzisztencia nélküli, de önmagát a kezdő években is az irodalom iránt elkötelezettnek érző Bunyin nem telepszik le hosszasan sehol. A 18 éves, egyelőre inkább költő Bunyin novellákat, sőt drámát ír, héber nyersfordítást ültet át irodalmi nyelvre, angolul tanul, s elküldi első, művei bírálatát kérő levelét Csehovnak. Eközben rengeteg emberrel ismerkedik meg, irodalmárokkal, börtönt, száműzetést megjárt emberekkel; s mindezen élményeit a mai olvasó számára is érdekesítően, jó humorral, olykor elkeseredett

hangon írja le — betekintést nyújtva a korabeli mindennapi élet, néhol az irodalmi élet, s az irodalmi intrikák birodalmába.

A megállapodottabb életmód igényét első szerelme „váltja ki”; s szinte napról napra nyomon követhetjük egy viszonzatlan szerelem történetét. Bunyin levelei mellett helyet kapnak az e történetben szereplők írásai is, s bár e személyes vonatkozású levél-tömeg úgy tűnhet, nincs közvetlen kapcsolatban az író művészi fejlődésével, mégis érdemes utalni Bunyinnak egy később írt levelére. E sorokat — bár azért íródtak, hogy cáfoljanak egy irodalmi híresztelést — munkamódszerként, írói hitvallásként is fel-foghatunk. 1933-ból keltezi, s a belgrádi „Vremja” tudósítójának küldi: „... »Arszenyev életét« teljes egészében »Dipon életé«-nek vagy »Diran életé«-nek is lehetne nevezni. Egy ember életét akartam bemutatni a maga szűk körében. Az ember kikerül az életbe és keresi helyét, mint a hozzá hasonló milliók: dolgozik, szenved, gyötrődik, vérént ontja, harcol a boldogságáért és végül vagy eléri vagy térdre kényszerül az élet előtt. Ez minden! ... Arszenyev, Dipon, Diran, nevezzük a hőst úgy, ahogy tetszik, a dolog lényege ettől semmit sem változik. ... Ezt a regényt úgy lehet önéletrajznak tartani, ahogy számomra minden őszinte regény — önéletrajzi. Ebben az értelemben lehet azt mondani, hogy mindig önéletrajzot írok. Bármely műben megtalálhatók az érzéseim ...”

Még élete főbb állomáshelyeit is csak részben lehet felsorolni: levelek Poltavából, Pétervárról, Moszkvából, majd első, rosszul sikerült házassága után ismét Moszkva, majd Jalta, Ognyevka; azután a Kelet, Franciaország, Itália, s végül ismét Moszkva.

Az 1905-öt követő időszakban kevesebbet ír. Bunyin egyre értetlenebbül áll a gyorsuló események előtt, leveleiből erre vonatkozólag több-kevesebb utalást találunk, de ezek zöme is inkább magánjellegű.

A könyv igen nagy értéke, s egyben megbízhatóságának dokumentuma, hogy minden esetben közli az idézetek lelőhelyeit — s ez a felsorolás az idézettömeget jellemzően több mint negyven apróbetűs oldalt tesz ki. A könyvet 31 fénykép egészíti ki, s hozzá még jobban emberközelbe I. A. Bunyin alakját.

Gutai Katalin

Német Filológiai Tanulmányok VI. Debrecen 1972. 181 l.

A Debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Német Tanszéke ezzel a kötettel egy 1965-ben megindított sorozatot folytat és ezáltal egy tiszteletreméltó hagyományt

ápol: saját tudományos életműködéséről és ezen túl tudományosvezető tevékenységéről számol be hét éven belül immár hatodszor. E kettős funkció a kötet szerzőgárdájának összetételéből első pillantásra kiderül: a szerzők egyrészt a tanszék munkatársaiból, másrészt a tanszéket meglátogató német germanisták közül, harmadrészt pedig honi és külföldi (ezúttal jugoszláviai) szakemberekből kerülnek ki, akiknek a Némedi Lajos szerkesztette kötetek német nyelvű közlési lehetőséget nyújtanak. Ezzel a kettős jellegével, amely egyben állandó táptalajt, másrészt kisugárzást jelent, bizonyos egyensúlyt teremt centrifugális és centripetális erők között, egyedülálló vállalkozás a hazai modern filológia területén. Ez egyben e kötetek legnagyobb érdeme is.

E sajátos helyzetből és jellegből azonban az is következik, hogy a recensens dolga elég nehéz: egyrészt aligha lehet közösen jellemzőt mondani a kötetben szereplő dolgozatokról, annyira sokfélék; másrészt a most már tisztos múltra visszatekintő kezdeményezés iránti tisztelete és elismerése nehezíti teszi számára, hogy némely esetben kimondja bíráló véleményét, amelyre különben kritikus kötelessége szorítja.

Hogy a legnehezebbjén túl legyenek, két cikket kell említenem: H. J. Bernhard H. Mannról szóló írása nyilvánvalóan évfordulós emlékbeszéd: semmi újat sem ad, és az ünnepi beszédeknek egyébként szokásos nagyvonalúság és eufémizmus elfogadott határait is jócskán túllépi. Bäder Dezső Gerhard Hauptmann és családtagjai Hatvany Lajos-sal folytatott levelezését közli; maguk a levelek már csak a levélírók okán is érdekesek, majdnem hogy irodalmi szenzációk, legalábbis nekünk, magyaroknak. De amit a közlő ezekhez a levelekhez hozzátesz, az nem tudja lekötni érdeklődésünket. A kötet legjobb darabjai: Gárdonyi Sándornak a szomolnoki német bányásznyelvről írt tanulmánya alaposságával és puritán tudományosságával tűnik ki, H. J. Gernentz lebilincselő, majdnem hogy szépirodalmi érdekességgel tud általánosan nem ismert folyamatokról és mozzanatokról beszámolni az északnémet nyelv, ill. nyelvjárás visszaszorulásának történetéből. Horst Haase Th. Mann Csehov-esszéjéről ír körültekintő filológus pillantással és fő mondanivalójáról feltétlenül meggyőző, hogy ti. ez a késői Th. Mann-írás Csehov ürügyén elsősorban saját művészetét illető elképzeléseiről vall.

Varga József Lion Feuchtwanger késői korszakának elsősorban világnézetét aspektusairól ír; kár, hogy vizsgálódását szinte kizárólag egyetlen mozzanatra, a regényalakokra korlátozza és egy kicsit sokat ír arról, amit Feuchtwangernél hiányol (szocialista világnézet), annak rovására, ami

megvan benne (polgári humanista eszmekör). Fried István közlésének lényege, Franz Kafka magyar vonatkozású élményei, nemcsak érdekes, hanem jelentős is. Kissé azonban túlfeszítette filológiai igényeit és témájában is olyan tájra tévedt, amelyet még nem mért fel elégségesen. (Kafka magyarországi hatása.) Varga Istvánnak a *Doktor Faustus*-ban feltűnő Magyarország-képpel foglalkozó cikke jeles munka, és még akkor is értékes, ha erről a kérdéstről Mádl Antal néhány éve szélesebb forrásanyag birtokában, bizonyos vonatkozásban konkrétabbat tudott mondani. Kocsány Piroska és Lengyel Imre XVIII. századi német–magyar vonatkozású kultúrtörténeti témáról ír; Georg Wenzel és Monika Hartmann cikke Th. Mann NDK-heli recepciójáról, ill. a teljes *Faust* weimari színeviteléről nemigen jut túl általánosságokon.

A kötet darabjainak színvonalkülönbsége esetleges; az állandó és egyben lényeges tényező az, hogy jellegét őrizve rendszeresen megjelenik.

Salyámosy Miklós

Robert Cornevin: *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar. Le livre africain*. Paris, 1970.

Robert Cornevinnek, a Francia Dokumentációs Iroda (La Documentation française) munkatársának, közel másfél évtizede a Közigazgatás Nemzetközi Intézete (Institut International d'Administration) és az Iskolai és Egyetemi Igazgatás Nemzeti Intézete (Institut National pour l'Administration Scolaire et Universitaire) oktatójának nem ez az első beható, Afrikának szentelt kultúrtörténeti műve: a bibliográfia közel másfél tucat már megjelent és három előkészület alatt álló könyvének címét tartalmazza. Ezen kívül cikkek, ajánlások, előszavak különböző antológiákhoz, tanulmányokhoz egészítik ki az eddigi munkásságát. Több évet töltött az afrikai kontinensen, közvetlen tanúja volt azoknak a történelmi eseményeknek, amelyek szinte az évszázad kezdete óta alakítják — és kialakították — ennek a világrésznek az arculatát.

Mindez érzékelhetően végigkísérhető ebben az afrikai színháznak szentelt krónika jellegű könyvben.

A megírás alapjául egyrészt az afrikai egyetemisták saját kultúrájuk ismeretének hiányosságai, másrészt az európai kritikák felületes jellege, elégtelensége szolgáltak. Bár a szerző elismeri, hogy az antillai színház elválaszthatatlan az afrikaitól, mégsem lehet elfogadni, hogy maguk az afrikaiak jobban ismerik azt, mint az afrikait, amely-

ből az antillai a témáit merítette — különös tekintettel Aimé Césaire-re.

Az ősi afrikai színház a *vallási fantazmagóriákra*, azon belül elsősorban az *animizmusra* épül; sok mágikus vonást tartalmaz. Összehasonlítva a középkori európai színházzal, bizonyos hasonlóságokat vehetünk észre (vallási ihletés, a színház, színjátszás integrálódása a mindennapi életbe stb.). Meglepő, hogy az afrikai színház már ekkor ismerte a guignolt — természetesen más formában és más tartalommal —, valamint a bábszínházat és a pantomim játékokat.

Bár a vallásos ihletésű színház mellett a világi is létezett, még a XX. század első felében is az előbbi játszotta a vezető szerepet. Kiemeli a szerző az első francia nyelvű színházat, amely *Szenegálban* jött létre; ezt követte Dahomey. Hosszasan elidőz a Ponty „egyetemista színpad”-nál. Rámutat annak ellentmondásosságára, de nem hallgatja el hatását az egész afrikai színház fejlődésére, az ott tanult hallgatók életének alakulására: elősegítette a forrásokhoz való visszatérést, fejlesztette a közösségi szellemet, a tanítványok pedig a IV. Köztársaság politikusai, a független afrikai országok vezetői lettek.

Az afrikai színház *európai közegben* való mozgásának, nevesebb színészek pályafutásának ismertetése után az 1946–60-ig terjedő időszak *afrikai közegű* fejlődését kísérhetjük végig. A Ponty-iskola megszűnése után a színjátszás rohamosan sülyed, és az 1950-es évek elejét kell megvárni az új-jászületéshez. Ezt elősegíti új kulturális központok létesítése, tanult afrikaiak hazajövele Európából. Művészeti, drámaírói versenyeket írnak ki afrikai szerzők számára.

Az 1960–70-es években Európában, elsősorban J.-M. Serreau francia rendező tevékenységének eredményeként, az afrikai színház egyre ismertebb lesz, gyakran kommersz jelleget ölt, hogy az európai közönség nem mindenkor csalhatatlan igényeit is kielégítse. Nagy segítséget jelent 1963-ban a Művészeti és Kulturális Csere Fejlesztésére alakult Szervezet (Association pour le développement des échanges artistiques et culturels) megalakulása. Az afrikai kontinensen a függetlenség kivívása új lendületet ad a néger színjátszásnak. Az említett szervezet ezen kívül francia színjátszó társulatok afrikai turnéit is megszervezi. A szerző gyors körképet ad Mauritánia, Elefántcsontpart, Felső Volta, Mali, Togo, Csád, Nigéria, Kamerun és más afrikai államok színházi életéről.

A kontinentális afrikai színjátszás után *Madagaszkár* színházi életével ismerkedünk meg. A szigeten már a gyarmatosítók megjelenése előtt volt önálló színjátszás. A darabokban a zene és a tánc ugyanolyan szerepet játszott, mint a cselekmény és a dialógus.



A kereszténység behatolása a régi hagyományos értékek átgondolását tette szükségessé. A francia nyelv oktatásának bevezetésével a bennszülött nyelv háttérbe szorult csakúgy, mint a bennszülött színház, amelynek helyébe a klasszikus francia dráma lép.

Az 50-es évek előtt itt is, mint a kontinensen, a középszerűség uralkodik, mivel a szerzők aránylag igénytelen közönségnek akarnak írni. Új tartalommal gazdagszik ez a színház is az első nemzeti együttes — a Malgas Nemzeti Együttes — megalakulásával 1961-ben. A francia nyelvű színház terjedése és hatása mellett a könyv szerzője reflektorfénybe állít néhány olyan problémát, amelyek még ma is gátlólag hatnak. Sok helyen háttérbe szorulnak a francia darabok az angol-szaxon darabok javára. Ebben letagadhatatlan, vallja a szerző, az amerikai — tehát pénzügyi-minták — kérdések játszanak elsődleges szerepet. A tájékoztatást megnehezíti, hogy több darabnak a címe, illetve több társulatnak a neve ugyanaz. Kevés francia nyelvű néger színészt alkalmaznak Párizsban, helyettük inkább amerikaiakat hoznak, ami viszont azt eredményezi, hogy a francia nyelvű néger színészek más munkát is kell vállalnia, hogy megéljen.

Negatív szerepet játszik Afrikában a TV is; egyre több western- és detektívfilmet játszanak. Nem egészen egészséges megoldás az sem, hogy néger-afrikai szerzők — és itt megint Aimé Césaire nevét említi — európai szerzőktől vesznek témát, szereplők neveit.

Említettük, hogy a könyv szerzője a Francia Dokumentációs Iroda munkatársa. Helyzetéből következően a tanulmány roppant gazdag dokumentumokban — talán túl is van dokumentálva, és ez néhol a minden áron való bizonyítás látszatát kelti, háttérbe szorítva a szerzőt, annak szuverén — és az olvasó által joggal elvárt — önálló ítéletalkotását. Ez utóbbi csak a tanulmány utolsó részében domborodik ki, a francia nyelvű afrikai színház problémáinak ismertetésével kapcsolatban.

A téma részletesebb, mélyebb megismerése, kidolgozása számára gazdag bibliográfia járul a könyvhöz, valamint névmutató, amely a szerzőkön kívül az afrikai kulturális szervezetek neveit, a színdarabok címét tartalmazza.

Kun Tibor

**Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman.** Editions Garnier Frères, Paris, 1972. 192 p.

A québeci Laval egyetem professzorának Réal Ouellet-nek szerkesztésében és bevezető tanulmányával megjelent gazdag

válogatás ismételt bizonyítéka annak, hogy a francia „új regény” nem tekinthető lezárt irodalmi áramlatnak, hanem ma is ható, számos ellenvetést kiváltó vonásai ellenére érdeklődésre számot tartó „iskola”, amelynek hatásával, visszhangjával számolni kell és számol is a francia és külföldi kritika.

A *Les critiques de notre temps* sorozat jellegénél és szándékánál fogva is népszerűsítő kiadvány. A legnagyobb francia írók kritikai visszhangja — Apollinaire, Beckett, Camus, Gide, Malraux, Proust — hogy csak néhány nevet említsünk — egy-egy „iskola”, irányzat is helyet kap a sorozatban.

Réal Ouellet nem csupán kritikus, de az „új regény” lelkes propagálója is Québecben. Claude Ollier és Robert Pinget 1969-ben a Laval egyetem meghívott előadói és igen népszerű vitapartnerei voltak az egyetemi ifjúságnak. A személyes barátság, no meg a nagyon is megbocsátható nyhe lokalpatriotizmus az egyébként becsületes kritikai pártatlanságra törekvő Ouellet összeállításában néhol aránytalanságot eredményez, illetve olyan szerző szerepeltetését is, aki egyébként irodalmi rangjánál fogva egy Franciaországban kiadott szűk nyolc szerzői ívnyi kötetben aligha kaphat helyet. Itt elsősorban a montreali születésű Hubert Aquinre gondolok, akit fontosságban akár Jean Lagrolet, akár Kateb Yacine megelőz. Örövendetesnek tartom viszont azt a tényt, hogy az igen sok kritikus által az „új regényírók” táborába sorolt Marguerite Duras, Jean Cayrol és Samuel Beckett nem került be a kötetbe, hisz míg a két előbbi az „új regényen” innen, az utóbbi azon túl helyezkedik el. Míg az előzőeket a kommunikáció utáni nosztalgia választja el az új regénytől, Beckett — jóval megelőzve az „új regényt” — nem a regény halálát hirdeti meg, hogy az új alapokon próbálja újraértelmezni, de az emberiség halálát vetíti előre.

A kötet első részében az „új regény” mellett szóló kritikák és nyilatkozatok kapnak helyet, elsősorban maguk a teoretikus regényírók. Nathalie Sarraute *L'Ere du soupçon* című kötetének tanulmányrészlete elsősorban azért érdekes számunkra, mert egy 1947(!)-ben a *Les Temps Modernes* hasábjain már megjelent cikkből való, s keletkezési idejénél fogva a szereplő típusok elvetéséről szóló fejtegetései nyilvánvaló bizonyítékul szolgálnak annak cáfolatához, hogy a jellem egyfajta megkérdőjelezése Robbe-Grillet-ék találmánya lenne, mint azt hinni szeretnék. Mint a kötet legtöbb tanulmánya, Robbe-Grillet *Új Regény, új ember* című írásának részlete sem jelent újat a kritikus számára, de a nagyközönség jellemző részt kap Robbe-Grillet regényelméletéből. (A részlet egyébként magyar nyelven is megjelent

A francia „új regény” című válogatásban. Modern könyvtár, T.) Az „új regény” leg-sokoldalúbb teoretikusa, a jelenleg egyetemi tanár Michel Butor *Organiser des images des sons, avec les mots* című „rendhagyó tanulmányában” alkotó és teoretikus-kritikus voltának kettősségét fejtegeti, s a regényről mint műfajról tesz érdekes megjegyzéseket. A kérdés-felelet formájában először a *Tel Quel* 1962/11. számában megjelent vallomás később bekerül a *Répertoire*-ba (II., Ed. de Minuit, 1964), és az 1969-ben megjelent *Essais sur le roman* című tanulmányában is szerepel, ami önmagában is mutatja, hogy Butor egyik legfontosabb és legtöbbet felfedő nyilatkozatát választotta ki a kötet szerkesztője. Éppen ezért kár, hogy csak egy nagyon kurta részletet kapott helyet a nyilatkozatból. Jean Ricardou immár szinte cégérként használja a kaland leírásával szembeállított *L'aventure d'une écriture* (Az írás kalandja) jellemzést, amikor az „új regény” és a *Tel Quel* csoport törekvéseit kívánja megfogalmazni. Nem véletlen hát, hogy Réal Ouellet is ezzel a tanulmányrészletével szerepelteti a *Tel Quel* legfőbb teoretikusát. S itt lenne ismét egy ellenvetésem a szerkesztői munkát illetően. Ha már Jean Ricardou bekerül az „új regényírók” közé (voltaképpen csak a „nouveau nouveau roman” törekvései kerülnek közel hozzá), nagyobb teret kellett volna szentelni az „új regény” legújabb szakaszának és a *Tel Quel*nek is. (Ezt a hiányérzetünket a szerkesztő előszavában mintegy a maga mentéségre említett terjedelmi korlátok sem enyhítik.)

Jean-Paul Sartre nyilatkozata az „új regény” mellett című fejezetben (Madeleine Chapsal riportja) nem azért meglepő, mintha érdemtelenül szerepelne ott, ahol helyet kapott, hisz Sartre igen elismerően szól Butor művészetéről, hanem azért, mert ha hozzátesszük Nathalie Sarraute-ról szóló szintén pozitív kritikáját (*Contester le roman par lui-même*), az olvasó, aki ebből a kötetből kívánja megismerni a kritika álláspontját az „új regényről”, habozás nélkül Robbe-Grillet-ék pártfogójaként fogja Sartre-ot tekinteni. Holott ennek majdnem az ellenkezője az igaz. Ezért mindenképpen szükséges lett volna Sartre-nak számos ellenvéleményéből is bevenni egyet a válogatásba, hogy realisabb képet kapjon az olvasó.

A tanulmánykötet második része a kontra-véleményeké. Ezek közül is kiemelkedik tárgyilagosságával a már említett magyar válogatásban is megjelent tanulmányrészlet: Edouard Lop és André Sauvage munkája (*Essai sur le nouveau roman* III) amelyben az „új regény” érdemei mellett annak korlátaira is felhívják a figyelmet.

A legterjedelmesebb részt az egyes írókról közölt kritikák teszik ki. Jóllehet a

válogatás egyéniség dolga is, néhány helyen úgy érzem, nagyobb súlyú és jellemzőbb kritikát választhatott volna a szerkesztő. Ezek közül néhány: Nathalie Sarraute-nál Lucette Finas cikke helyett Bernard Pingaud: *Le personnage dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute* (Preuves, dec., 1963) című tanulmánya sokkal jellemzőbb és mélyebb. Ugyanígy André Desponds meglehetősen szubjektív és nagyvonalú megjegyzései helyett többet nyújtana René Micha: *Une forme ouverte du langage* című cikke (Temps modernes, février 1963). Lehetne még sorolni a kötetből kimaradt igen lényegbevágó cikkeket jegyzékét, s megemlíteni, hogy talán csak Robbe-Grillet esetében sikerült a szerkesztőnek maradéktalanul a legkiválóbb cikkekből idézni. Tekintve azonban a máris könyvtári irodalmat, ezen a téren is el kell ismerni a kötet válogatójának igen gondos, körültekintő munkáját. Ha még hozzátesszük, hogy a kötet végén nagyon jól használható bibliográfia található, bátran mondhatjuk, hogy olvasók és kutatók számára egyaránt hasznos kézikönyvet kaptunk a francia „új regény” kritikai tükréről.

Magyar Miklós

**Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui 1—2.**  
Union Générale d'Éditions, Paris, 1972

A népszerű és olcsó 10/18-sorozatban megjelent két kötet voltaképpen az 1971. július 20—30 között Cerisy-la-Salle-ban megrendezett nemzetközi irodalmi kongresszuson elhangzott előadások és viták teljes anyagát tartalmazza.

A Centre Culturel de Cerisy-la-Salle elnevezésű nemzetközi irodalmi szervezet évéről évre megrendezi egyes íróknak (Georges Bernanos, Marcel Proust, Paul Valéry, Michel Butor stb.) vagy egy-egy témának (Az alkotás tudománya és művészete, A kritika jelenlegi irányzatai, Szürrealizmus stb.) szentelt vitáit.

Ezúttal — mint a kötet címe is jelzi — az egzisztencializmus óta Franciaországban a legtöbb vitát kiváltó irodalmi áramlat foglalkoztatta a viták résztvevőit. Az 1953 óta létező, Robbe-Grillet nevével fémjelzett, igen heterogén „iskola” immár jól ismert múltja mellett jelene nem kevésbé heves vitákat vált ki. Néhány év óta ugyanis egyre határozottabban rajzolódik ki a „nouveau roman” új szakasza, a „nouveau nouveau roman”, amely — Robbe-Grillet megfogalmazása szerint — abban különbözik a „nouveau roman”-tól, hogy míg az utóbbinak olvasója rekonstruálni tud egyfajta cselekményt, a „nouveau roman” esetében ez lehetetlen. E tétel lényegében igen közel

áll Jean Ricardou megfogalmazásához, aki viszont az „új regény” és a Tel Quel kapcsolatairól mondja, hogy míg az előző a fikciót, az utóbbi az elbeszélést (narration) formalizálja, s míg az „új regény” maga ellen fordítja az ábrázolást (représentation), a Tel Quel megszünteti azt. Mindebből következően az „új új regény” Tel Quel felé való közelítése nyilvánvalónak tűnik, s valóban, ezt érzi az olvasó akár Robbe-Gillet 1970-ben megjelent *Projet pour une révolution à New York*-ját, akár Claude Simon *Les corps conducteurs* (1971) című regényét veszi kézbe.

Így cseppet sem lehet azon csodálkozni, hogy a viták egyik gazdája a Tel Quel vezető teoretikusa, Jean Ricardou volt. Az első kötet az általános problémákat (Problèmes généraux) öleli fel, míg a második a „gyakorlati” résszel (Pratiques) foglalkozik. Mindkét kötet legnagyobb érdekessége számunkra az, hogy — hűen a Centre Culturel kiadványainak hagyományaihoz — a világ minden tájáról meghívott előadók és kritikusok előszóban elhangzott — legtöbbször rögtönzött — hozzászólásai között, azaz minden előadás, illetve tanulmány után a vitán elhangzottakat is olvashatjuk.

A bevezető tanulmány szerzője Jean Ricardou, s előadásának maga a címe is vitára ingerlő — szándéka és hangneme szerint is vitaindító irat —: Létezik-e az „új regény”? A tanulmány lényegében azokat a tételeket ismétli meg, amelyeket Ricardou az 1967-ben, ill. 1971-ben megjelent elméleti munkáiban (*Problèmes du nouveau roman* és *Pour une théorie du nouveau roman* — mindkettő a Seuil kiadásában) is elmond, hangsúlyozva a szereplő halálát és a cselekmény eltűnését az „új regényből” a hagyományos, az ábrázoláson (représentation) alapuló regénnyel szemben. A legkritikusabb és legvitatkozóbb hozzászólás Jean Alter részéről hangzott el, aki az „új regény” forradalminak kikiáltott újdonságát vitatja teljes joggal.

A további előadások közül Michel Mansuy a képzelet szerepével foglalkozik az „új regényben”, míg az olasz Renato Barilli az „új regényt” mint a fenomenológia folytatását elemzi. A fiatal kritikus, Denis Saint-Jacques meglehetősen éles hangú vitát kiváltó előadásában az olvasó és az „új regény” viszonyát vizsgálja. A vita során különösen Alain Robbe-Grillet és Jean Ricardou támadja az előadó fenntartásait az „új regény” olvashatóságát illetően. Jacques Leenhardt a szociológus szemszögéből vizsgálja az „új regényt”, s bár előadásának címe „A szociológia és az „új regény”, lényegében csupán Robbe-Grillet műveinek elemzésére szorítkozik. Leenhardt — bár nem olyan kategorikusan, mint a *Lecture politique du roman* (Editions de Minuit, 1973) című tanulmá-

nyában, de mesteréhez, Lucien Goldmann-hoz hasonlóan a fogyasztói társadalom struktúrájának reális képét látja Robbe-Grillet műveiben. E leegyszerűsítésnek veszélyeire a vita során maga az író is felhívja a figyelmet. Az „új regény” és a film (André Gardies), az „új regény” mint a regény kritikája (Françoise van Rossum-Guyon), a metafora és az „új regény” (Pierre Caminade) mind egy-egy lényeges aspektusból vizsgálják az utóbbi években megújulni látszó „új regényt”

A második kötet egy-egy író sajátos stílusát elemző bevezető előadásból, magának az íróknak vallomásából és az ezeket követő vitákból áll. Nathalie Sarraute-ról az amerikai egyetemi tanár, Micheline Tison-Braun írt igen nagy ellenkezést kiváltó tanulmányt. Válaszában az írónő a már sokszor elhangzott módon utasítja vissza műveinek „megfejtését”, tiltakozva szereplőinek „jellemmel való felruházása” ellen. Claude Simon képalakításáról Tom Bishop tanulmányát olvashatjuk, utána pedig az író „Fikció szóról szóra” című, sok műhelytitokról beszámoló írása következik.

Az egész dekád legszínesebb egyénisége kétségkívül az amerikai kritikus, Bruce Morrisette volt, akinek nem annyira Robbe-Grillet N° 1,2, . . . , x című előadása, hanem inkább rendkívül szellemes hozzászólásai hívták fel magukra a figyelmet. A viták résztvevői szinte kikapcsolódást találtak a sokszor bizony bosszantóan egyoldalú és száraz, inkább matematikai, mint irodalmi elemzések során Morrisette egy-egy felszólalásában. Az utóbbi tendencia fő képviselője elsősorban Jean Ricardou volt, akinek „Egy fikció születése” című előadásában nem alkotásról, hanem szerkesztésről, nem szereplőkről vagy motívumokról, de „générateurs”-ról beszélt. De még rajta is túlszár Helène Prigogine, akinek „L'aventure ricardolienne du nombre” című előadása, annak ellenére, hogy a szerző kitűnő stílusérzékéről és matematikai kombináló készségéről tesz tanúságot, inkább elkeseríti — s talán pontosan az utóbbi miatt — mintsem hogy Ricardou regényeinek olvasására készítené az olvasót. Felmerül ugyanis a kérdés: vajon lehet-e még irodalomnak nevezni azt a művet, amelyet csak nyolcasokkal, geometriai ábrákkal és képletekkel lehet megfejteni, amely a szerzőn és még néhány kritikuson kívül a világon senkinek sem okoz még csak intellektuális izgalmat sem éppen azért, mert a megfejtéssel járó fáradság nyomában nem jár a felfedezés öröme, hisz a jelenség semmit sem takar, a látszat mögött nincs mélység. S vajon az „új regény” közelítése az effajta, rébuszokkal operáló szellemi tornához, nem elszegényedést jelent-e magával az „új regénnyel” szemben?

Mindamellett a viták teljes anyagának

olvasása izgalmas élményt jelent a legújabb francia irodalom és a körülötte kavargó legkülönbözőbb álláspontok iránt érdeklődő szakemberek és olvasók számára egyaránt.

Magyar Miklós

**Iszak Babel, vozspominatyija szovremennyikov, Moszkva, Szovjetszkij piszmatvel, 1972, 375.**

Az idén lenne nyolcvan esztendő Iszaak Babel, az Októberi Forradalom utáni, részben a forradalomban alkotó művészé éré írónemzedék számos vonatkozásában rendhagyó reprezentánsa. Különössége első sorban egyéni világlátású, sajátos atmoszférájú, pozitív és negatív értelemben egyaránt erős intellektuális hatást kiváltó novelláiban rejlik; részben pedig abban a — nem kevésbé specifikus — emberi-művészi útban, amelyet a forradalmat előbb csupán megmásíthatatlan tényként elfogadó, abban aktív módon részt vevő, majd lényegében *ezek után* azt lelkileg-szellemileg magáénak érző író végigjárt.

Egy kötetnyi elbeszélés, amely a forradalom önálló értelmezését emeli művészi rangra; életút, amely — ha nem is mindig konzekvensen — az értelmiség egyik progresszív perspektíváját mutatja. E két tényező a fő oka annak, hogy az olvasóban felmerül az alkotói személyiség ismeretének igénye; a kortársban pedig — az évek múltával — feltámad az emlékezés, és az emlékek közlésének szándéka.

E szándék hozta létre a Babelnek szentelt memoárkötetet. Szerkesztési elve az, hogy a megírás idejétől függetlenül együtt lássanak napvilágot a *Lovashadsereg* írójáról valaha megjelent legjobb emlékezések. Az összeállítók — *A. Pirozskova és N. Jurgeneva* — sajnálatos módon nem írtak előszót; tudományos apparátus nincs, így nem jelezték azt sem, hogy a kötetben megjelent huszonkét visszaemlékezésnek több mint fele — némelyik több mint egy évtizeddel ezelőtt — már megjelent valamelyik szovjet irodalmi folyóiratban vagy kötetben. Az utóbbiak közül magyarul is olvashattuk *K. Pausztovszkij és I. Ehrenburg* írását. A szovjet irodalom iránt érdeklődő magyar olvasó már megismerkedhetett *V. Sklovszkij és G. Munblit* emlékezéseivel is. Nálunk azonban kiadatlan *Sz. Geht* több új információt tartalmazó cikke, amelynek fő témája Jeszenyin és Babel — máshol nem említett — bensőséges barátsága. Különösnek látszik, hogy két, ennyire szélsőségesen különböző alkotói, személyiségű ember között, akiknek alkotásaiban nincs rokonítható vonás — meghitt, egymást pillantásokból is megértő baráti kapcsolat fejlődjék. E barátság diákhumorral teli epizódjai elevenednek fel *Geht*

írásaiban. Kevésbé vidám a szerző másik közlése Babel egyik utolsó, a későbbiekben eltűnt elbeszéléséről. A *Szentháromság*hoz című novelláról van szó, amelyet „szomorú vallomásnak, az öregedés drámájának” nevez. Ehrenburg azonban, akiben *Geht* írása nyomán ugyancsak felidéződött az 1938 tavaszán Babeltől hallott elbeszélés, olyan impressziókat ír le, amelyek szerint a mű „sok illúzió pusztulásának keserű és bölcs története”.

Akár az egyéni, akár a közösségi dráma vetülete ez a mű — ebben az esetben felesleges elválasztani a kettőt — mindenképpen cáfolja az általánosan elterjedt, és a gyűjteményben is (*A. Nührenberg, F. Levin* írásaiban) helyt kapott véleményt Babel örök optimista voltáról. Az író sajátos, öntörvényű személyiségének jegyeihez egyébként a kötet minden szerzőjének van hozzátenni valója. *Tatjana Sztah*, az egyik legkedvesebb visszaemlékezés szerzője a külsőleg jellegzetes polgár benyomását keltő Babelt mint bohém művészt, Isidora Duncan, Josephine Baker jó ismerőst állítja élénk. Az író két, soha meg nem írt, szóbeli előadásából ismert novelláját eleveníti fel *O. Szavics*. Akár a kötet több szerzője, ő is megemlíti, mennyire idegenkedett a *Lovashadsereg* írója az úgynevezett „irodalmi köröktől”, ankétoktól és interjúktól. Amennyire nem engedett azonban betekintést a maga alkotói munkájába, olyan jóindulatúan segítette mások irodalmi próbálkozásait. Így irányította többek között a Szovjet Írószövetség jelenlegi főtákarának első regényírói lépéseit, amint erre *G. Markov* maga is visszaemlékszik.

A Babel számára legfontosabb emberi kapcsolatról, Gorkijhoz fűződő barátságáról, akivel „húsz éves, semmitől be nem sötétített barátság köt össze”, *Lev Szlavin* emlékezik meg részletesen, *V. Hodaszevics* pedig, mint Gorkij házában állandó vendége, e kapcsolat másik, még nem eléggé megvilágított oldaláról, Gorkijnak Babelhez fűződő viszonyáról ír.

A kötet igazi szenzációja *T. Ivanova* publikációja, amelyben Babelnek több mint ötven, az idők folyamán szerencsésen megmaradt, hozzá intézett levelét közli, ha csak részleteiben is. Nem véletlen, hogy a szovjet író levelezése az 1961-es olasz kiadás óta napvilágot látott az Egyesült Államokban és Franciaországban is: episztoláris hagyatéka különösen sok új tényt, adatot közöl, és így igen fontos a filológiai kutatás számára. (Annál is inkább, mert Babel — ha eleinte nem is tudatosan — egy okos, jovialis kívülrálló kényelmes álarca alá rejtette igazi énjét, gondolatait, véleményét. Ezt igazolják Sinkó Ervin feljegyzései, aki 1935 és 1937 között együtt lakott vele, és többször tanúja volt — igaz, már egy más atmosz-

férában —, ahogyan e magatartás a magány és az állandósult kiútatlanság érzésévé fejlődött.) A T. Ivanovának írt levelekben — inkább, mint a Franciaországban és Belgiumban élő családtagjainak írottakban — leveti e megszokott viselkedés- és magatartásformát, és feltárlóan gondosan rejtett műhelyének nehány titka, emberi kételyei és írói vajúdása. 1925 és 1928 közötti írásokról van szó, — és éppen ez az a három év, amelyről szinte nincs adat Babel életrajzában. Ezért teljesen motiválatlan maradt a *Lovashadsereg* és az ezzel egyidőben kiadott *Odesszai történetek* utáni igen nagy sikert követő váratlan hallgatás, az évekig tartó alkotói krízis oka, s ez az, amire most részben feleletet kapunk T. Ivanova publikációjából. A csöndben megérlelt alkotások sikere nyomán a nagy nyilvánosság fényébe került író tudja, hogy az olvasók várják, a szerkesztőségek követelik tőle az új műveket; ugyanakkor egyre nyomasztóbban nehezedik rá a homo unius libri pecsétje. Miközben új élmények egész sorába hajszolja magát, megkísérli a visszatérést régi témájához: R. Kirson személyes közlése szerint képes volt azért Rosztovba utazni, hogy megismerkedjék egy hajdani orvostanhallgatóval, akit rablóvezérként állítottak bíróság elé. A Benya Krik-szerű férfi személyiségében szintén új irodalmi mű élményalapjához remélt anyagot találni. Próbálkozik a modern műfajjal, a filmmel is, amelynek dinamikája, képisége rokon az ő írói kifejezőmódjának jellegzetességeivel. Egyszerre két forgatókönyv írásáról számol be az Ivanovához írt levelében: az egyiket Solom Alechem művei nyomán, de az önálló problémaértelmezés igényével (*Vándorcsillagok*), a másikat saját elbeszélései alapján *Benya Krik* címmel készült megvalósítani. Meg kell azonban jegyezni, hogy — miközben többé-kevésbé sikerrel birkózott meg a kinematográfiai gondolkodás és nyelv elsajátításával — eszmei és esztétikai szempontból mind a két alkotás visszalépés Babel művészi pályáján.

A szcenáriumok megfilmesítése mellett az író első dramaturgiai kísérletén dolgozik: az *Odesszai elbeszélések* élményanyagát ülteti át színpadra *Alkony* címmel. Az Ivanovának írott levelekből kitűnik, hogy az epikai művei elbírálásánál olyannyira objektív és önkritikus Babel teljesen irreális, amikor forgatókönyvei, az elkészült filmek, valamint színdarabjai (így lesz később a *Marija* esetében is) és színpadra állításuk megítélésére kényszerül.

A krízis éveit követően, bár korántsem a korábbihoz hasonló számban, ismét megjelentek a folyóiratok hasábjain az új Babel-elbeszélések: *A pincében*, az *Ébredés*, a *Karl-Jankel*, a *Guy de Maupassant*, az *Argamak*. És ezután ismét ritkán megsza-

kított csend következett — immár végérvényesen.

Ezért is tekint az olvasó joggal a legnagyobb várakozással a kötet zárófejezete elé, amelynek szerzője *A. N. Pirozskova*, Babel élete utolsó éveinek társa, hagyatékának fáradhatatlan gondozója és propagátora az 1932 és 1938 közötti időszakra vonatkozó egyes emlékeit írja le. Ez az a periódus, amikor Babel gyakorlatilag már megszűnik alkotó művész lenni. Egy ember magába fordulásának története, okai, szimptomái sok kérdést vetnek fel. Pirozskova azonban a napi 10–12 órás megfeszített munkát végző mérnök, aki ekkor a moszkvai metró rohammunkájában vesz részt, nem keres választ ezekre a kérdésekre. Maximális objektivitásra törekedve beszél Babel munkamódszeréről, életmódjáról, moszkvai környezetéről és a mologyenovói falutanács titkáráként végzett munkájáról. Ez utóbbi feladatot az író elsősorban azért vállalta, hogy közel legyen a Mologyenovótól néhány kilométerre lakó Gorkijhoz, viszonylag távol Moszkvától, amelynek irodalmi életéhez sosem tudott igazán alkalmazkodni; és nem utolsósorban azért vállalta, hogy tanulmányozza a szovjet falu életét, amelyről 1929-től kezdve regényt szándékozott írni. (E regény töredékei, a „Kolivuska” és a „Gapa Guzsva” című fejezetei világosan mutatják, hogy a nagyepika Babel számára idegen terület maradt, ez a mű is a *Lovashadsereg*hez hasonló, egymással laza tartalmi összefüggésben álló novellák ciklusa lett volna.)

Pirozskova betekintést nyújt a moszkvai szellemi élet általa megismert részleteibe. Beszámol például arról, hogy Babel és M. Kolcov közvetítésével hogyan vetette fel A. Malraux a világ haladói erői által készített, a XVIII. századihoz hasonló, modern, fasisztaellenes enciklopédia ötletét Gorkijnak, és milyen ellentétek merültek fel közöttük ezzel kapcsolatban. További ismeretlen részleteket ismertet Pirozskova az 1935-ös párizsi antifasiszta kongresszus eseményeiből. Visszaemlékezéseiben nemegyszer találkozunk Sz. Ejzenstein névvel, azon kevesek egyikével, akiket Babel őszintén nagyra tartott. Nem mond ennek ellent az, hogy rendszeresen végzett közös munkájuk során gyakran nevezte Ejzensteint álmodozónak, irreálisnak, romantikusnak: olyan művészeknek, akinek fantáziája nem rendelte alá magát a realitásoknak. Pirozskova emlékezéseinek túlnyomó részét a közös utazások leírása teszi ki. Több gondolatébresztő adatot közöl a Babelle folytatott odesszai beszélgetésekről, kijevi és kaukázusi útjaikról. A cikk közölt része csaknem egyharmadában azonban a tragikus sorsú Betal Kalmükovról, a Kabardino-Balkaria-i Párt első titkáráról szól, a kegyetlen bátorsággal, ener-

giával teli kaukázusi vezérről, aki a nép szemében amolyan „igazságos Mátyásként” szerepelt, és akiről Babel írni akart: V. Kantorovics meg is kísérli felvázolni, a tőle hallott, nagyepikai alkotásnak tervezett mű tartalmát.

Az íróhoz közel álló emberek: barátok, munkatársak, feleség írásaiból áll a kötet. Babelhez való viszonyuk határozza meg a visszaemlékezések hangnemét, stílusát és bizonyos fokú egyoldalúságát. Ezért nem találjuk meg a könyvben a babeli világlátással és valóságábrázolással különböző — és különböző igazságú —, de Babellel egyformán élesen szembehelezkedő véleményeket, pedig a negatív állásfoglalások, amelynek első jelei egyidősek az író első írásainak megjelenésével, például Sz. Bugyonnijnak, az Első Lovashadserg egykori parancsnokának nehezen kivédhető egyoldalúságától mindmáig, az elméletileg jobban felfegyverzett, modernebb terminológiával élő kritikusok — A. Makarov, V. Arhipov — változatlanul heves bírálatáig létjogosultnak számítanak.

A kötet nyomán Babelről és az általa reprezentált valóságtükrözésről kialakuló kép nem lehet teljes már azért sem, mert a szerzők többsége — nem lévén literátor — joggal óvakodik mind az összegezéstől, mind az értékeléstől. Ezt azonban tekintsük inkább az irodalomtörténészek feladatának, akik a memoárgyűjtemény elolvasása után, a nem professzionista olvasóval együtt szélesebb kitekintést, sokoldalúbb képet, új impulzusokat kapnak Iszaak Babelről, a kiemelkedő alkotók egész soráról és a szovjet irodalom egy teljes korszakáról.

Gereben Ágnes

**Sz. M. Bondi:** Csernoviki Puskina „Proszvescsenyije”, Moszkva, 1971.

Annyenkóvtól számítva 120 éves az orosz Puskin-textológia, amely terjedelme, számos vonatkozásban önálló jegyeket felmutató metodikája, elmélyült elemzései révén sokat tett az irodalmi, különösen a klasszikus irodalmi szöveghez való porotokoll-szerű viszony ellen, és mint ilyen, az orosz irodalmi köztudat szerves részévé vált.

A textológia mint önálló, tudományos igényű diszciplína jelentkezése törvényszerű eredménye az 1920-as években fellépő formalista iskola műközpontú irodalomelméleti és -történeti szemléletének. Az irányzat képviselői, akárcsak más kérdésekben, terra incognitára lelve, az első tapasztalatok nyomán már elméletet alkotni kényszerültek. (Ilyen kísérletnek tekinthető például a Puskin-hagyaték egyik legalaposabb ismerője és kutatója, B. V. Tomasevskij *Pisza-*

*tyel i knyiga* című, 1928-ban kiadott könyve.) Tomasevskijhez hasonlóan a puskin-i oeuvre mélységei, mikrostruktúrája felé haladt az elmúlt fél évszázad jelentős filológusainak egész sora, — elég itt B. L. Modzalevskij, D. D. Blagoj, I. L. Fejnberg vagy M. P. Alekszejev nevére utalni; míg a másik, J. N. Tinjanov által fémjelzett, részben historikus aspektussal élő Puskin-kutatási koncepció: „a költő és kortársai” téma képviselői, elsősorban az óriási feldolgozatlan anyagot hátrahagyó M. A. Cjavlovskij, a fiatalabb nemzedék képviselői közül pedig Sz. V. Zsitomirszkaja munkáira és N. Ja Ejdelman műveire kell felfigyelnünk. (Az utóbbinak a Novij mir és a Lityeraturnaja Gazeta hasábjain a közelmúltban közreadott kutatásai alapvetően új megvilágításba helyezik Puskin halálának körülményeit.)

Sz. M. Bondi könyve, jellegénél, metodikájánál és céljainál fogva a Tomasevskij-féle — az egzakt kutatás alapjait, részben pozitívistikus alapjait megteremtő tevékenységéhez kapcsolódott; megkockáztathatjuk annak feltételezését, hogy a formalista iskola tagjainak háttérbe kerülése idején a pályája elején álló fiatal tudós azok között volt, akiknek a textológia akadémikusabb jellege a stafétabot továbbvitelét biztosította. E folytatás nem a korábbi kutatások mechanikus elfogadása: Tomasevskij eredményeire támaszkodva Bondi — a továbbfejlesztés, a pontosítás szándékával — éppen vele polemizál a legtöbbet.

Szövegelemző munkájának kiindulópontját meghatározva mesterével egyetértésben különbözteti meg a kutatás két szakaszát: egyfelől a szöveg végleges és vázlat variánsának feltárását, másfelől pedig a textus feldolgozásának és értelmezésének folyamatát, megjelöli ezeknek potenciális funkcióját az irodalomtörténeti értékelésekben. Ebből kiindulva azonban már élesen elválasztja az alkotás passzív és aktív megértésének fázisát, és ezt a megkülönböztetést teszi a szöveg-elemzés kiindulópontjának.

Négy évtizede már-már ihletett filológusi munkásságának kvintesszenciáját nyújtva a szerző, akinek a puskin-i életműhöz való viszonyában a „szubjektív esztétikai kritérium” (V. V. Vinogradov) dominál, nem kerül meg kutatásai értelmének kérdését. Az archív munka és az analitikus feldolgozás összekapcsolásával a mű *létrejöttének logikai-pszichológiai immanenciáját* igyekszik fellelni. E munka a puskin-i alkotóművészet újabb mélyrétegeinek feltárása mellett nemegyszer szövegrekonstrukciók sikereket is felmutat. (Ilyen például az 1937-es nagy akadémiai kiadás óta elért legnagyobb eredmény: Bondinak és Fajnbjergnek a Puskin-kéziratokban gyakran előforduló, vastagon áthúzott sorokat is sikerült elolvasnia.)

Az ismertetett könyvben bemutatott „példaelemzéseken” kívül igen értékesek a vázlatfüzetekben fokozatosan verssé érő, eltűnő, majd más formákban ismét jelentkező tematikus egységek nyomán követése. (Versek Szemjonova színésznőről) A *Mese a halászárról meg a halról* című népszerű mese egyik ismeretlen epizódját feltárva, Bondi gondolatébresztő fejtegetéseket közöl a mese műfajának a költő életművében betöltött szerepéről.

A textológia rekonstrukciós eredményeit tükrözik a könyv második fejezetének nagyobb tanulmányai. Erdemük, hogy Bondi objektív filológiai adatokkal járul hozzá a jótékony legendákba burkolt problémához: Puskin és a dekabristák kontaktusrendszerének kérdéséhez. Ennek kapcsán elemzi a „Zeljonaja Lampa” elnevezésű, dekabristák irányította irodalmi társaság tagjaihoz intézett, teljes egészében meg nem valósult nagy költői üzenet geneziséét. A Ja. N. Tolsztojhoz írt vers átfogó indítatásából kiindulva 13 vers, több vázlat és töredék egységes alap gondolata, koncepciója és kompozíciós struktúrája alapján megkísérli elvégezni az eredeti szándék rekonstrukcióját, felállítani a verses üzenet „hipotetikus modelljét”.

Hasonlóan súlyos kérdéssel, az autokrata rendszer és a költő viszonyának problémájával foglalkozik A „*Képzelt beszélgetés I. Sándorral*” eredeti szövege és politikai tartalma című tanulmány. Puskinnak ezt az 1824-ben fogant művét, amelynek központjában A szabadsághoz írt óda magyarázata és indoklása áll, lélektanilag az Odeszából Mihajlovszkojéba száműzés feletti elkeseredés hívta életre. A mű keletkezéstörténetének feltárásával, a szövegváltozatok, az „alkotói folyamat dokumentumai” (Tomasevcszkij) közreadásával Bondi a filológiai értékű adatokon túl egy súlyos lélektani dráma mozzanatait villantja fel. Könyve további részében megkísérli felállítani a szövegvariációk elemzésének metodikáját. Értelemszerűen megkülönbözteti ennek során a pusztán szöveg helyreállító és a „segédtudomány” szerepen túllépő, elemző szemléletet. A sikeres analízis előfeltételének tartja, hogy a textológus a munka minden pontján átlássa a kézirat keletkezésének egész menetét; teljes bizonyossággal állapítsa meg, hogy az adott változat a mű mely szakaszán készült. Az elemzés igényével tudatosan fellépő textológia két lehetőségeket determinálja az esztétikailag értékelő *teleologikus aspektust*, amely az alkotói folyamat végeredményéből kiindulva, a mű keletkezése minden szakaszán a végleges változattal való kapcsolat felállítását tűzi ki célul; illetve a *kronologikus szemléletet*, amely az alkotáshoz vezető logikai-pszichológiai sort kutatja.

A textológiai vizsgálódások alapelveinek

felállításán túl gyakorlati jelentőségűek a hatékony kutatási módszerek ismertetését célul kitűző, a szerző több évtizedes tapasztalatait összegző fejezetek. A legtöbbet természetesen a műalkotások, a vázlatok, a jegyzetfüzetek, az epistoláris hagyatéék — zömében a leningrádi Puskin-ház kéziratárában őrzött — hatalmas filológiai arzenálján végzett konkrét filológiai munka taglalásával foglalkozik; nem véletlen, hogy ez a könyv legnagyobb érdeklődésre számot tartó része. Különösen értékes a *csernovik* (a „piszkozat”, a vázlat) és a *belovik*, (a „fehér”, végleges változat) rekonstrukciójának, transzkripciójának és értékelésének elemzése — amely a szabályok mellett a kivételek, sőt, a típushibák tárgyalásával az absztrahálás árnyaltságát eredményezi. (E részből ki kell emelni a grafológiai jegyek pszichológiai elemzése segítségével végrehajtott „időben való szétrakás” meggyőző szemléltetését, másrészt pedig a komparatív lingvisztika szellemes alkalmazását Puskin egy kaukázusi témájú poemájának rekonstrukciójában.)

A filológiai elemzés birtokában — esetenként annak során — Bondi sűrűn él a történelmi „kontextusnak” a műalkotás létrejöttében játszott szerepével. A korszak széles körű ismeretét feltételezve rendszerint megelégszik az eseménytörténet pusztá felidézésével; egyes esetekben azonban — mint például az „amerikai” Tolsztoj gróffal lezajlott affér irodalmi megjelenítése esetében — a társadalmi gyökerek beható vizsgálataival még motiváltabbá teszi az alkotási folyamat mechanizmusának filológiai bizonyítékait.

Bondi maga mutatja meg kutatásai kiégyesítésének irányát: metodikailag a pszichológiai elemzés elmélyítésének útját; tematikailag pedig a hamisítványok és a csak másolatokban — tehát hiteles kézirattal alá nem támasztható — művek textológiai elemzésének szükségességét. (A probléma-felvetés jogosultságát bizonyítja M. P. Alekszejev akadémikusnak a közelmúltban megjelent könyve, amelyben az egyik legnépszerűbb Puskin-vers Zsukovszkij jóakarató torzításai következtében számottevő tévedésekkel elterjedt változatát korrigálja, és kimutatja a műre gyakorolt irodalmi hatásoknak az Exegi monumentum-on jóval túlmutató természetét.)

A könyv, amely mélységében teszi teljesebbé Puskin lírájának ismeretét, tudományos alaposságával, kikristályosodott és következetes módszertani aspektusaival hozzájárult a Puskin-kutatás további fejlődéséhez, egyben pedig hasznos tapasztalatot nyújt más korszakok kutatóinak.

Gereben Ágnes

**Z. M. Potapova: Russzko-italjanszkije lityeraturnije szvjazi, vtoraja polovina XIX. veka, Moszkva, 1973. „Nauka” 285 p.**

A Szovjetunióban, főként M. P. Alekszejev irányítása alatt folyó irodalmi kapcsolattörténeti kutatások kimagasló eredménye — Z. M. Potapova *Orosz—olasz irodalmi kapcsolatok a XIX. század második felében* c. monográfiája. A leningrádi és firenzei levéltárakban végzett kutatómunkát tükröző, kitűnő apparátussal és alapos bibliográfiával ellátott könyvet kaptak kézhez a téma iránt érdeklődők; egyúttal pedig betekintést nyerhettek az irodalmi kapcsolatok kutatásának elméleti szférába is. Z. M. Potapova a hagyományos „kellékek” felvonultatása, az orosz és olasz irodalom kölcsönös fogadtatásának vizsgálatát mellett behatóan tárgyalja a folyamat legnevesebb reprezentánsait, A. de Gubernatisnak életpályáját is, és ezáltal önálló tanulmánnyal jelentkezik a kötetben belül. Dicséretére válik, hogy nem egy téren sikerült túllépnie a téma korábbi kutatóinak: az angol Bruce Renton, az olasz A. Cronia, E. Lo Gatto és a szovjet Je. I. Bobrova eredményeit.

A nemzetközi méretű Risorgimento-kutatás eredményei ismeretében nem könnyű novumot mondani az olasz irodalomnak az 1850—60-as évekbeli oroszországi népszerűsítéséről. A krími háborút követően a progresszív pétervári és moszkvai orgánumokban rendszeresen napvilágot láttak M. d’Azeglio, Alfieri, Guerazzi, Giusti és különösen A. Manzoni munkái. Az Appenin-félszigeten zajló politikai események, azok irodalmi vetülete valósággal két táborra osztotta az orosz folyóiratok szerkesztőit és munkatársait. Míg például a liberális publicisták a politikai porondon Cavourért, s ennek megfelelően irodalmi síkon M. d’Azeglioért lelkesedtek, a Szovremennjyik gárdája, Csernisevszkijjel, Dobroljubovval és N. Sz. Kurocskinnal az élen G. Garibaldi közéleti szerepléséről és G. Giusti politikai lírájáról mondott elismerő szavakat. A szerző nem elégedett meg e folyamat rekonstrukciójával: elemzi a fordítások hitelességét, művészi értékét. Megállapítja, hogy az 1860-as években nemegyszer napi politikai célok befolyásolták a fordítást, és ez ki kellett, hogy hasson a szöveghűsége. Így kerülhetett G. Giustinak az 1840-es években írott versébe N. Sz. Kurocskin „jövöltábol” a „nihilizmus szellemét” ócsároló liberális újságíró figurája, s számos, az orosz közélet szülte egyéniség. Az 1870—80-as években már formailag is jobban kimunkált műfordítások születtek, miután olyan alkotók vállalkoztak a Risorgimento-korabeli drámairodalom népszerűsítésére az orosz színpadon és a lírikusok széles körű bemutatására, mint A. N. Osztrovszkij

és A. N. Plescssejev. A regényirodalomnak is akadtak az olasz nyelvet kitűnően elsajátító tolmácsolói, akik közül a garibaldista L. I. Mecsnyikov nyújtott kimagasló teljesítményt. Z. M. Potapova úgy véli, hogy az orosz irodalom itáliai fogadtatása, valamint az olasz költészet és próza oroszországi térhódítása között az általa tárgyalt időszak elején bizonyos „fáziskülönbség” észlelhető. Ennek többek között az a magyarázata, hogy míg az 1830-as és 1840-es években az orosz értelmiség java részének lehetősége nyílt *Manzoni* és *Silvio Pellico* alkotásainak tanulmányozására, addig a művelt olaszországi rétegek kellő információ és műfordítói gárda hiányában legfeljebb *Karamzin* és *Dmitrijev* írásaihoz juthattak hozzá. (Így történt, hogy *Puskin* és a modern orosz líra viszonylag későn, jóval a francia és német nyelvterületen való térhódítás után kapcsolódott be az olasz költészet vérkeringésébe.)

Az 1860—70-es években a helyzet azonban megváltozott. A szerző szerint az Oroszországban zajló társadalmi események osztatlan érdeklődést keltettek Itáliában, ami véleményünk szerint nem kis szerepet játszott A. I. Gercen emigrációs tevékenysége, valamint M. A. Bakunyin 1864—67-es firenzei és nápolyi letelepedése. Korántsem a véletlen műve, hogy éppen az 1860-as években támadt a két irodalomnak közös közvetítője A. de Gubernatis (1840—1913) személyében. A sokoldalúan művelt fiatalember 1862-es berlini tanulmányútja után lelkesen bekapcsolódott az olasz köztársaságpártiak tevékenységébe, sőt, 1865-ben a Bakunyin irányította titkos társaságba is felvételt nyert. Feleségül vette az utóbbi unokahúgát, az irodalmi tehetséggel rendelkező Sz. P. Bezobrazovát. Miután politikai nézeteit megváltoztatta, mérsékelt liberális eszméket hirdetett, konformista tudós és szerkesztő lett. Szabad idejének jelentős részét ekkor a publicisztikának, és ezen belül is az olasz és a külföldi irodalom népszerűsítésének szentelte. Többször járt Oroszországban, megkísérelte elsajátítani a nyelvet, sőt folklór kutatásokat is folytatott. Az általa szerkesztett Rivista Europea hasábjain Olaszországban első ízben jelentek meg I. Sz. Turgenyev, A. K. Tolsztoj, A. M. Zsemcsuznyikov és mások munkái, — nemegyszer szakszerű bevezetéssel is ellátva. (Z. M. Potapova hét ismeretlen Turgenyev-levelet, valamint kortárs orosz írók kéziratait fedezte fel A. de Gubernatis firenzei hagyatékában.)

A. de Gubernatis nemcsak azzal írta be nevét az orosz—olasz irodalmi kapcsolatok történetébe, hogy 1865-ben elhelyezte A. N. Veszeloovszkij úttörő jelentőségű Boccaccio-tanulmányát a Civiltà italiana-ban,



felfedezte L. N. Tolsztojt az itáliai olvasóközönség számára, és több orosz író életrajzát közölte a napjainkban is forrásértékű *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei ornato di oltre 300 ritratti*-ban. Az 1870-es években a pétervári Vesztnyik Jevropi levelezői tisztét töltötte be. Jóllehet az olaszországi társadalmi helyzetet és irodalmi életet analizáló cikkei még a liberális orgánumba beillesztve is „mérsékeltnek” bizonyultak, és ennek következtében 1876 után közreműködésére nem tartottak igényt, A. de Gubernatis élete végéig a két irodalom összekötő kapocsa és az orosz kultúra legismertebb nyugat-európai propagátorainak egyike maradt.

A könyv utolsó részében L. N. Tolsztoj és a fiatal Gorkij munkásságának fogadtatását követhetjük nyomon a Nuova Antologia, Gazetta literaria és a Rassegna nazionale hasábjain. Helyesen állapítja meg a szerző, hogy Tolsztoj nagy regényei népszerűsége nyomán az olasz földön mély gyökereket eresztett tolsztojanizmus az értelmiség egy részének tiltakozása volt a katolicizmus ideológiájával szemben. Ugyanakkor F. M. Dosztojevszkij viszonylag későn jelenik meg az olasz könyvpiacra. Ezzel párhuzamosan az orosz birodalom szinte minden vidékére — reprezentatív antológiák és olcsó könyvtári kiadványok formájában — eljutnak az olasz szellemi élet termékei. Figyelemre méltó, hogy 1899-ben Ada Negrinek szenteli egyik legelső írását a fiatal V. Frisce, egy évvel később pedig az akkori ukrán költészet legnagyobb képviselője, Leszja Ukrainka publikált terjedelmes esszét: *Két irányzat a legújabb olasz irodalomban (Ada Negri és D'Annunzio)* címmel.

Z. M. Potapova monográfiájának éppen a gazdag anyagra épülő és leginkább kimunkált A. de Gubernatis-szal foglalkozó részletével szemben hozhatók fel kisebb kifogások, amelyek azonban a könyv értékét nem kisebbítik. A szerzőnek mindenképpen bele kellett volna helyezni A. de Gubernatis 1880–90-es években keletkezett orosz vonatkozású írásait a könnyen rekonstruálható egységes Kelet-Európa szemlélet ihlette munkásságába. Az olasz tudós és szerkesztő e periódusban mintha többet foglalkozott volna balkáni és magyarországi problémákkal; ez tükröződik színvonalas útleírásaiban és cikkeiben. (Az Országos Levéltárban és a Széchényi Könyvtár Kézirattárában őrzött levelei alapján felidézhető az egykori Kossuth-emigráció több képviselőjéhez — Pulszky Ferenchez, Türr Istvánhoz fűződő baráti kapcsolata.) Nem minden vonatkozásban érzékeljük a de Gubernatis-i világkép fokozatos átalakulását a politikai és jellemformálódása terén döntő jelentőségű 1866–1877. esztendőknben. E folyamat pedig

nagy szerepet játszott A. de Gubernatis pályafutásában az esztétika és a publicisztika terén is. Ezért közöl cikkeket — igaz, csak rövid ideig — az M. N. Katkov szerkesztette ultrareakciós Moszkovszkije vedomosztijiban, és később ezért negligálja az általa sommásan „nihilista” jelzővel illetett narodnyik irodalmat.

E megjegyzéseket azonban inkább kiégészítésnek, mint kritikának szánjuk. A recenzált könyv nemcsak gondolatébresztő munka: mindmáig érezhető hiányt pótol. Z. M. Potapova eredeti kutatómódszere mindenképpen követendő lehet az irodalmi kapcsolatok művelése terén, különösen pedig a századforduló csak programszerűen felvázolt kapcsolattörténeti vizsgálódásainak folytatásában.

Kun Miklós

Ole Vesterholt: *Tradition and Inviduality. A Study in Slavonic Oral Epic Poetry.* (Koenhavns Universitetets Slaviske Institut : Studier 2) Copenhagen, 1973. p. 92.

A dán szlavisták gyakran foglalkoztak a népköltészet kutatásával. A Stender-Petersen az orosz bilinák és lírai dalok terén vizsgált lényeges kérdéseket, Carl Stief monográfiája az orosz történeti énekekről a téma talán legjobb összefoglalása. A koppenhágai egyetemen professzoraként ő indította el a mostani disszertáció-sorozatot, amelyben irodalomtörténeti, történeti, filológiai munkák mellett rögtön a második számként a népköltészet is helyet kapott.

Vesterholt disszertációja voltaképpen egyetlen kérdéssel foglalkozik: az orosz bilinák szóbeliségének ismérveit kutatja. Előjáróban a szovjet folklorisztika közösségkutatató és egyéniségkutatató irányzatait mutatja be. Voltaképpen csupán az újból a közösség fontosságát hangsúlyozó Anyikinnek az előző korszak vezető irányzata, a Szokolov-iskola elleni polémiaját idézi, jóllehet az egyéniség—közösség ellentétpárja már az orosz folklorisztika legkezdeteitől megfigyelhető és például Anyikin 1969-es folklorélméleti könyvében ennek irodalma is megtalálható.

A következő érintett kérdés a szóbeliség kategóriája. Igaz, amit Vesterholt ír, hogy az orosz folkloristák elég keveset foglalkoztak e témával. Jó szemmel utal P. D. Uhov könyvére (*Atribucii russzkih bilin*. Moszkva, 1970), amely szabályerősítő kivételként a formulák és más, a szóbeliségre utaló elemek segítségével próbálja az orosz hősköltészet egyes alkotásait elemezni. Az is igaz, hogy a szovjet folkloristák nem dolgozták ki e téma a harvardi ún. orális-formulaszerű iskolájának (ez a M. Parry és A. Lord kez-

deményezte, nálunk is ismert, de nem követett epikakutató irányzat, amely a verses epika műfaji és szerkezetbeli sajátosságait éppen a szóbeliségből magyarázza) megfelelő méretű változatát. Mivel nem orosz anyaggal foglalkoztak azok a kutatók, akik e módszert ismerték, sőt tovább is fejlesztették (mint például. Je. M. Meletyinszkij a verses Eddáról írott monográfiájában), Vesterholt elmarasztaló kritikája félig-meddig érvényes. Magam azonban hivatkoztam volna arra, hogy a 19. századi orosz folklorisztika igen is érintette e témát, sőt A. P. Szkaftimov 1924-es bilina-struktúra könyvének zöme e témát illeti, noha más megközelítésben.

A könyv leíró részei egyszerűek: Vesterholt főként a délszláv hősköltészet Parry és Lord által feldolgozott jelenségeit szembe-síti az orosz bilina-hagyománnyal. Így foglalkozik a voltaképpeni *epikus formula* kérdéseivel. Úgy látja, hogy a kötöttebb metrumú délszláv epikus költészetben jobban fejlett, nagy szintaktikai egységekben jelentkezik a formula. Paradox módon a kötetle-nebb orosz bilinákban alkalmibb, kezdetlegesebb a formulakincs. A következő fejezetekben az egyes énekek tartalma és témája tárgyalatik. Vesterholt összehasonlítja ugyanannak a bilinának különböző éneke-sek által előadott változatait, illetve jellemzi az egyes énekeseket abból a szempont-ból, mennyire ragaszkodnak az egyszeri megfogalmazáshoz. Itt véleménye szerint a témák használata azonos a délszláv és az orosz folklórban. Az állandónak maradó alaptörténet a tradíció hordozója. Az epikus énekes szerepe az, hogy egyes részeket ismételhet, hangsúlyozhat, betoldhat ebbe az alaptémába, és néhány nem lényeges részt elhagyhat, rövidíthet. Az improvizáció a megfogalmazásban már szabadabban érvényesül, és a délszláv énekesek itt is kötetlenebbek, mint orosz társaik.

A záró megjegyzések megegyezően hangsúlyozzák a hagyomány és egyéniség kutatásának fontosságát. Általában az egész munkát az a módszer jellemzi, hogy viszonylag kevészámú adat meditációs magyarázatát adja. Ezért is mondhatjuk azt, hogy e könyv után is elég sok megírandó téma marad az orosz epikus költészet szóbelisé-gének vizsgálatában. Ezek közül a követ-kezőket kell kiemelniünk.

1. Az előadás, tanulás körülményeinek leírása. Itt a 19. századi feljegyzések még mindig pontosabb képet adnak, mint modern megfelelőik. Kiábrándítóan kevés leírás van erről, és a külföldi kutató nem is mindig jut-hat hozzá a kéziratos feljegyzésekhez, megfigyelésekhez. A szovjet kutatók feladata volna jó leírást adni a maguk epikus műfa-jainak hagyományozásmódjáról.

2. A kérdés teljes kutatástörténete is megírandó. Itt azonban tematikus bővítés-re van szükség. A korábbi orosz és a mai szov-jet kutatás ugyanis nem korlátozódott csu-pán az orosz epikus anyag vizsgálatára. Egyazon intézet, ugyanazok a kutatók fog-lalkoztak a különböző belső-ázsiai, kaukázusi népek (vagy akár a finnugor és szibériai kisépek) epikájával. Zsirmunskij és isko-lája, Meletyinszkij és munkatársai (de akár a múlt századi Szperanszkij és Veszelo-vszkij is) egyetemesebb témaként foglalkoztak a szóbeliség, a típusok, témák, szűzsék, topo-zsok, formulák kérdéseivel, amelynek csak egyik alfaja, sajátos esete az orosz. E tudománytörténeti háttérrel kihagyni az orosz epikus ének kutatástörténetéből tévedés lenne.

3. De még ennél is tágabb kör az, ame-lyen belül a szóbeliség törvényszerűségei igazán megérthetők. Persze hogy szükség van részletkutatásokra. Mindazáltal a szó-beliség, tradíció és egyéniség jellegzetesen internacionális, interkulturális és interge-nerikus témák. Mesék és mítoszok, afrikai történelmi hagyományok és modern városi viccek szóbelisége egymásra utal, és a meg-bízható kutatásnak éppen elméleti okokból ezekre az összefüggésekre kell utalnia. Az 1969-es budapesti szájhagyományozás-szim-pózium, amelynek anyaga most végre meg-jelent (*A szájhagyományozás törvényszerű-ségei*. Bp. 1974) éppen azzal a legfőbb tanu-lással járt, hogy e témakörben deskriptív és elméleti, szinkron és diakron, nemzeti és nemzetközi kutatások a leginkább egymásra vannak utalva.

Vesterholt munkáját ilyen irányban to-vább kell fejleszteni.

Voigt Vilmos

**Hymes Dell: Fonndations in Sociolinguistics. An Ethnographic Apporoach.** University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1974. X + 245. (Pennsylvania Paperback: 65.)

Az utóbbi évtizedben a nyelvtudomány világszerte a megújulás és fontosságaválás kor-szakát élte. Először úgy látszott, hogy ez a változás csak a számítógépeknek a gépi fordításba áramlásából ered. Majd a struk-turális nyelvészet (fonetika és jelentésstan) elterjedése következett. Erre azt mondták, divatjelenség. A következő irányzat a kom-munikációelmélet nyelvészeti meghonoso-dásával kapcsolatos. A nyelvi közlésnek minden korábbinál sokrétűbb, pontosabb, egyszersmind gépesíthetőbb modelljét adták ilyen módon. Az ún. generatív vagy transz-formációs módszer pedig nem csupán a mondattan (és némileg a jelentésstan) terü-

letén adott új gondolatokat, hanem új szempontból vetette fel nyelv és gondolkodás, nyelv és kultúra összefüggésének kérdéseit. A legutóbbi években egész sor olyan nyelvészeti tudományág különült el, amelyek jelentőségét korábban sem tagadhatta senki, most mégis — zömmel az említett új módszerek metodikai szekervarában — mintegy nagykorúsodtak, felismerték önálló érvényüket és az ezt szolgáló sajátos módszert. Nyelvvelésajátítás és kontrasztív nyelvészet, szövegelemzés és szöveg-grammatika, szociolingvisztika és stratifikációs nyelvtudomány, etnográfiai szemantika és etnometodológia, kontextus-kutatás és a számtalanféle nyelvészeti megalapozottságú jel-tudományi (szemiotikai) kísérlet mind ebbe a csoportba sorolhatók. Az új irányzatok tetemes hányada az Egyesült Államok nyelvészeitől indult ki, vagy legalábbis itt fogalmazódott meg általános érvénnyel. Az egyes irányzatok és iskolák gyors (olykor túlgyorsnak is tűnő) egymásutánja pezsgő nyelvtudományi életre utal. Néhol viszont kérdéses az, van-e folytonosság ebben a vizsgálati rendszerben, az egyes főkorifeusok csakugyan jelentős (nyelv)tudósok-e, az eredmények mennyiben alkalmazhatók a társadalomtudományok szélesebb mezőjében?

Az Egyesült Államok nyelvtudománya kifejezetten interdiszciplináris jellegű: a genetikától az űrkutatásig sok mindennel kapcsolatba került. Egyesek attól is féltek, hogy e sokféleség miatt a nyelvészet elveszíti sajátos arculatát. Társult ehhez az aggodalomhoz az „amerikai” jelleg alábbhagyása is. Ahogy ezrével áramlottak nyelvészek a világ minden tájáról az Egyesült Államokba, úgy vált nemzetközivé az amerikai nyelvészet, amely azonban inkább egy nemzetközi klub, mint valami állandó tradíció formáját öltötte. És ezzel összefüggésben megintcsak felmerült az a kérdés: alkalmas-e a korszak nagy, befolyásos egyéniség megjelenésére?

Ezek az általános megjegyzések kivétel nélkül értékelő jelentőségűek Hymes munkájával kapcsolatban. A szerző ma már világszerte ismert nyelvész és társadalomtudós, jelenleg a philadelphiai egyetemen etnolingvisztikát tanít. Voltaképpen tudományos pályáját az ötvenes években kezdte, amikor angol és indián nyelvészetet tanult a bloomingtoni egyetemen (Indiana). A hatvanas évektől a Harvardon, majd Berkeleyben (California) tanított etnolingvisztikát, az utóbbi években előbb nyelvész, ma inkább néprajzi professzor Philadelphiában. Előbb a nyelvkeveredés kérdéseivel foglalkozott (*Pidginization and Creolization of Languages*), majd a számítógépeknek a kultúratudományokban betöltött szerepe érdekelt (The Use of Computers in Anthropology). Voltaképpen

peni érdeklődése a kommunikációelmélet nyelvészeti-társadalmi összefüggéseinek kutatása köré összpontosult. Itt számos úttörő jelentőségű, kézikönyvszerű munka szerzője vagy szerkesztő-létrehozója [*The Ethnography of Communication* (1964), *Language in Culture and Society* (1964), *Directions in Sociolinguistics* (1972), *Reinventing Anthropology* (1972)] és a *Language in Society* című folyóirat is az ő műve. Voltaképpen nincs is olyan fontosabb kongresszus, tanulmánykötet, kézikönyv, ahol ne Hymes foglalta volna össze az utóbbi évtizedben a néprajzi nyelvészet lényeges kérdéseit. Progresszív tudós, telve társadalmi felelősséggel, a modern módszerek egzaktságába vetett bizalommal. Máris nagy egyéniség, méltó folytatója Boas, Sapir és mások nyelvtudományi-etnológiai munkásságának.

A jelen munka elgondolásainak összegezése. Bizonyos fókig korábbi írásaira támaszkodik, mégsem tanulmánygyűjtemény vagy antológia, hanem önálló tudományos koncepciót kifejtő monográfia. Ebben áll jelentősége. Voltaképpen az etnolingvisztika, a társadalmi nyelvészet és a szociolingvisztika főbb problémáit összegezi. Három egyenlő részre tagolódik a könyv. A rövid bevezető (*Introduction*) a mű megírásának körülményeiről tájékoztat, felhossa a fő módszertani kérdéseket. A kötet végén mintegy 500 tételes bibliográfia, nép-, név- és tárgymutató olvasható.

A munkát Hymes a nagy amerikai etnolingvista, Edward Sapir emlékének ajánlja, és a könyvben gyakran idézi is Sapirnak főleg a primitív nyelv és világkép közti összefüggésre utaló elgondolásait. Azt is bevallja előljáróban, hogy a könyv főbb gondolatait néhány jelentős társadalomtudós eszméivel való „birkózás” során alakította ki. Kenneth Burke, Ernst Cassirer, Noam Chomsky, Roman Jakobson, Karl Marx és Edward Sapir nevét említi. A fényes névsor is jelzi, Hymes szociolingvisztikájá-etnolingvisztikája nagy kérdésekre keres feleletet. A munka voltaképpen tíz fejezetből áll, és mint a kötet címe meg alcíme jelzi, maga a szerző sem tudja, inkább szociolingvisztikát vagy inkább etnolingvisztikát művel-e. Az olvasó talán úgy fogalmazhatja meg benyomásait, hogy az etnolingvisztikai módszer szociolingvisztikává szélesítése e kötet.

Az első rész *Toward Ethnographies of Communication* címmel a hatvanas évek elején megfogalmazódó problémakört idéz. Hymes akkor megkísérelte, hogy továbbfejlessze és pontosabbá tegye Jakobsonnak a kommunikáció tényezőiről adott vázlatát. Másfél évtized múltán Hymes világosabban látja a kommunikációelmélet etnolingvisztikai előfutárainak szerepét, és nem is annyira az egyes funkciók egymástól elkülö-

nítésében, mint inkább összefüggésükben véli a „beszéd etnográfiájának” legfontosabb kutatási területét megtalálni. Néhány évvel később, amikor a nyelv és társadalmi élet összefüggéseit vizsgálta, már a beszédnek a kultúrában betöltött szerepével foglalkozik. Több tucat primitív kultúra „hallgatótag” vagy „beszédese” voltát vizsgálja, ügyel a nem és (némileg) a társadalmi különbségekre. Tanulságos, hogy amikor a beszéd társadalmi kereteit leírja, 16 tényezőt vesz figyelembe, amelyek közül annak idején Jakobson még csak feltúratot sorolt fel a kommunikáció tényezőiként. Hymes szerint ilyen összetevők: az üzenet formája, az üzenet tartalma, *setting* (a beszéd térbeli és időbeli keretei), *scene* (ez voltaképpen a „*setting*” pszichológiai oldala), adó, címző, hallgató-befogadó-közönség (ez nem mindig azonos a címzettel), címzett, *purposes-outcomes* (célok és következmények), *purposes-goals* (célok és eredmények; az előbbihez képest ez akaratlagos), kulcs (a beszéd mikéntje, pl. komoly, gúnyos, feladványszerű) csatorna (a beszéd bármilyen közvetítője), beszédformák (nyelvek, dialektusok, stílusok), az interakció normái, a magyarázat normái, műfajok. De még ez a sokrétű deskriptív rendszer sem elég önmagában a beszéd megragadására: az egyes tényezők összefüggése adja a beszédnek a társadalomban betöltött funkcióját.

Egy mondatban összefoglalva: Hymes minden korábbi kísérletnél részletesebb analízist óhajtja az etnolingvisztikai tényeknek, és ezt egy társadalmiasított kommunikációelméletben véli megtestesülni.

A könyv második fő része (*The Status of Linguistics as a Science*) mintegy innen indul el: a nyelvészet (természet)tudományos pontosságú definícióját, egyszersmind a társadalomtudományok között betöltött szerepének magyarázatát akarja adni. Itt öt rövidebb tételben következnek a szerző elgondolásai.

Legelőször azzal foglalkozik, hogy az etnolingvisztika számos jelensége (nyelvfeletetés, társadalmi dialektusok, nyelvcsere, egyáltalán néprajzi adatok gyűjtése) valósággal kiáltanak szociológus megfigyelő után. Majd meghatározza, hogyan jött létre a „szociolingvisztika” meg a „beszéd etnográfiája” (*ethnography of speaking*) terminus. Az utóbbi számíthat a partikuláris, az előbbi a generális módszernek, amely a nyelvészetet és néprajzot összeköti. Ebben a felfogásban különösen a beszéd etnográfiájának a konkrét leírása érdekes. Hymes ide veszi „struktúra és eltérések” témát, a kompetencia és performansza analízisét, a *discourse*-analízis (szövegek, beszéd-tények, beszéd-folyamatok, kódváltás, stílusvizsgálat) gyakorlatát. Voltaképpen bármilyen nyelvi megfogalmazás

vizsgálata igen sokoldalú leíró és elemző módszert követel. A kétnyelvű nevelés kérdéseivel kapcsolatban a nyelvtudomány kartézianus és herderianus irányzataira utal, voltaképpen arra a kérdésre, melyek is legyenek egy általános nyelvészet általános alapelvei. (Hymes itt csak felveti a kérdést, részletes választ nem ad.) Külön foglalkozik a hatvanas évek folklorisztikai és a Kenneth Burke kezdeményezte poétikai kutatásainak a szociolingvisztika szempontjából való fontosságával. Itt is azokat a törekvéseket értékeli, amelyek eredményeként módszertanibb lehet a nyelvtudomány.

Három fő témát említ a könyv harmadik része: *Linguistics as Sociolinguistics*. Itt voltaképpen arról esik szó, hogy a nyelvi tények nem izoláltak, hanem bonyolultak, a társadalom életébe beleágyazottak. Minden mondatunk kontextusban hangzik el, és anélkül érthetetlen is. Mindez szükségessé teszi univerzálék megtalálását, a sok részlet mögötti általános törvényszerűség felfedezését — ami azonban nem könnyű feladat. A hangtan, nyelvtan és a bármilyen stílus nyilvánvalóan szociolingvisztikai jelenségek. Ennek következtében a gondos nyelvészet mindig szociolingvisztika. Ennél az általános megfigyelésnél és a leírás mikéntjére vonatkozó szempontnál többet viszont ma még nehéz mondani. (A kötet kilencedik fejezete, az egyetlen, amelyben egy részletkérdés viszonylag bővebb vizsgálata olvasható, az angol „some” és „any” szavak használatával kapcsolatban utal arra, milyen összetett indítékei vannak még az ún. egyszerű nyelvtani szabályoknak is.) A kötet zárótanulmánya stílszerűen a szociolingvisztika általános jellemzését kívánja nyújtani. Itt megkülönbözteti a társadalmi és nyelvészeti aspektusok pusztá egymás mellé helyezését, a társadalomilag „realista” nyelvészetet, illetve egy társadalmi jellegűvé tett nyelvészetet. Természetesen az utóbbi fokozatot tartja jobbnak, követendőnek. De miben is áll ez a módszer? Először is a beszélők közösségeinek közvetlen vizsgálatából. A beszéd struktúrájának leírásából és értelmezéséből. A nyelvelmélet, a nyelvi kutatás metodológiája, a nyelvközösségek, performansza és kompetencia, a nyelvhasználat, a nyelv társadalmi szabadsága azok a fő témák, amelyek a legfontosabbak lehetnek a szociolingvisztika számára. Voltaképpen minden nyelvi probléma megközelíthető szociolingvisztikai módon.

A kötet végére értünk. A 15 év terméséből válogatott tíz tanulmány zárt ívet alkot. Hymes néhol kissé átdolgozta korábbi cikkeit, hogy megszüntesse az átfedéseket. Ez általában sikerült. A mostani mű egységes egész, konklúzió és zárófejezet nélkül is. Abban foglalhatjuk össze, hogy a nyelv ténye-

inek leírásakor és megértésekor *magának a nyelvészetnek* nélkülözhetetlen kelléke a társadalmi szemlélet. Ebben egyetértünk a szerzővel. Művének másik nagy érdeme a világméretű etnolingvisztikai anyag idézése. Hymes igen takarékos, egy-egy jelenségre egyetlen (de gondosan válogatott) példát idéz. Szemmel láthatólag legjobban az Egyesült Államok angol és indián nyelveit ismeri. De összesen több mint 80 nyelv vagy nyelvcsalád adja példái tárházát. Az általa idézett irodalom is nemcsak imponáló, hanem válogatott (!), igen korszerű, további olvasásra bűzdit. Klasszikus mestereit is megszeretjük e könyvből.

Összegezőként is csak dicsérhetjük a könyvet. Egy fontos témakör mesterien járta összefoglalása, elméleteivel kivétel nélkül egyetérthetünk. Tudományos és elméleti színvonala igen magas, ugyanakkor nem a formalizálás bravurjaival, érthetetlen képletek halmazával akar hatni, hanem mondánivalója lényegével. Igen gondos, önmérséklő válogatás. A szocio-etnolingvisztika mind-ezideig legfontosabb könyve. Bevezetés és áttekintés fontos kérdésekről.

Ezt a megállapítást kell azzal a bíráló megjegyzéssel kiegészíteni (inkább az olvasó, mint a szerző számára), hogy éppen az interdiszciplináris, elvi, módszertani megközelítés következtében nem valami lexikonszerű mindentfelsorolást, vagy tankönyvszerű besorozást kapunk. Hiányzik a konkrét szövegelemzés, egy-egy nyelvészeti tény, jelenség tüzetes vizsgálata. Azután termelés és nyelv, társadalmi formációk és nyelv még más szempontból is elemezhetőek lettek volna. Hymes elismeréssel idézi Marx nevét, de ez nem valamilyen hivatkozó szalonforradalmiság. Ezért is jegyezhetjük meg, hogy mind a közvetlen marxi nyelvelmélet (pl. a nyelv mint termelőeszköz, nyelv és elidegenedés stb.), mind a marxista történeti-típológiai nyelvészet (pl. a dialektológia, a nyelvi változások tana, az irodalmi nyelvek kialakulása stb.) ért el olyan eredményeket, amelyek megvitatása hiányzik Hymes témajegyzékéből. A szociolingvisztika még annál is gazdagabb terület, amint azt e kitűnő könyvből megismerhetjük.

Voigt Vilmos



## РАЗНЫЕ

Interpretation und Vergleich Festschrift für Walter Pabst ( <i>Дёрдь Михай Вайса</i> ) . . . . .	256
Frank—Ricketts—Hathaway: Introduction à l'étude de l'ancien provençal ( <i>Имре Сабич</i> )	257
<i>Силард Биернацки</i> : Анализ произведений, философия языка, семиотика ( <i>Силард Бйернацки</i> ) . . . . .	258
Komparatistika a Genologia ( <i>Иштван Фрид</i> ) . . . . .	263
<i>Каталин Гутай</i> : Самые новые достижения литературы Бунина . . . . .	264
Немецкие филологические статьи VI. ( <i>Миклош Щайамон</i> ) . . . . .	267
Robert Cornevin: Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar ( <i>Тибор Кун</i> ) . . . . .	268
Les critiques de notre temps et la Nouveau Roman ( <i>Миклош Мадьяр</i> ) . . . . .	269
Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui ( <i>Миклош Мадьяр</i> ) . . . . .	270
Бабел в памяти современников (Агнеш Геребен) . . . . .	272
<i>С. М. Бонди</i> : Черновики Пушкина (Агнеш Геребен) . . . . .	274
<i>З. М. Потапова</i> : Русско—итальянские литературные связи, вторая половина XIX. века ( <i>Миклош Кун</i> ) . . . . .	276
Ole Vesterholt: Tradition and Individuality ( <i>Вилмош Фойгт</i> ) . . . . .	277
Dell Hymes: Foundation in Sociolinguistics ( <i>Вилмош Фойгт</i> ) . . . . .	278

## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАТЬИ

<i>Дюла Херцег</i> : Конструкции предложений Петрарки .....	1
<i>Енё Колтаи-Каштнер</i> : Филарет .....	17
<i>Лайош Хопп</i> : Древние венгерские летописцы «Мисии или Болгарии» .....	38
<i>Дюла Кирай</i> : Национальные и универсальные исторические условия рождения русского романа .....	67
<i>Мария Янион</i> : (Варшава) Романтики и революция .....	83
<i>Силард Биернеуки</i> : Метод писателя и его источники (Подготовительные работы к комплексному анализу произведений Цэзаре Павезе) .....	92
<i>Иштван Палфи</i> : Переживание, намерение, форма .....	114
<i>Имре Катона</i> : Простые и поговорочные сравнения в венгерском народном языке (подготовительные работы к стилистике поговорок) .....	129

### СООБЩЕНИЯ

«Polifemo y Galatea» .....	
<i>Янош Хусар</i> : К методике анализирования символистических циклов (несколько выводов статьи о Блоке) .....	155
<i>Иштван Надь</i> : Андрей Белый: «Поэзия и попытка» (Данные к истории русской формалистической школы) .....	159
<i>Ласло Шерфёз</i> : Мастер и Моргерита (Совместное приближение сюжета и формы) ...	164
<i>Силард Някаш</i> : «Новая чёрная драма» в Америке .....	173
<i>Вероника Чпанн</i> : Выражение времени в романе «Улиссес» Джойса .....	183
<i>Ласло Нергеш</i> : Об издании доклада Оудита под названием «О значении комет» .....	195
<i>Петер Силади</i> : Оригинальное стихотворение Ади или Ади-прозодия? .....	198
<i>Иштван Гал</i> : Бабич о Янус Паннониус .....	205

### ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

<i>Бела Хан</i> : О переводе стихотворения .....	207
<i>Ласло Хорват</i> : Тема с вариантами смерти (Перед новыми переводами четырёх сонета Шекспира) .....	220
<i>Петер Давидхази—Ласло Хорват</i> : Сонеты Шекспира .....	223

### ОБОЗРЕНИЕ

<i>Петер Шаркези</i> : Самые новые результаты литературы Грамши .....	225
<i>Сенци—Соботка—Катона</i> : История английской литературы (Ласло Орсар) .....	232
<i>Тибор Кун</i> : Тематическая тенденция «négritude» — в чёрной африканской литературе на французской языке .....	238
<i>Феручьё Росси-Ланди</i> : Semiotica e ideologia (Вилмош Фойгт) .....	244
<i>Мария Дуганчи</i> : История мордовской литературы .....	246
<i>Иштван Фрид</i> : VII. Славистическая Конференция в Варшаве .....	253



## COMPTES RENDUES

Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst ( <i>György Mihály Vajda</i> ) . . . . .	256
Frank—Richetts—Hathaway: Introduction à l'étude de l'ancien provençal ( <i>Imre Szabics</i> )	257
<i>Szilárd Biernaczky</i> : Analyse de textes, philosophie linguistique, sémiotique . . . . .	258
Komparatistika a Genalogia ( <i>István Fried</i> ) . . . . .	263
<i>Katalin Gutai</i> : Les résultats les plus récents de la critique de Bounine . . . . .	264
Études filologiques allemandes VI. ( <i>Miklós Salyámosy</i> ) . . . . .	267
Robert Cornâvin: Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar ( <i>Tibor Kun</i> ) . . . . .	268
Les critiques de notre temps et la Nouveau Roman ( <i>Miklós Magyar</i> ) . . . . .	269
Nouveau roman: Hier, Aujourd'hui ( <i>Miklós Magyar</i> ) . . . . .	270
Babel dans la mémoire des contemporains ( <i>Ágnes Gereben</i> ) . . . . .	272
S. M. Bondi: Carnets de Pouchkine ( <i>Ágnes Gereben</i> ) . . . . .	274
Z. M. Potapova: Relations littéraires russo—italiennes dans la deuxième moitié du XIX <sup>e</sup> . siècle ( <i>Miklós Kun</i> ) . . . . .	276
Ole: Vesterholt: Tradition and Individuality ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	277
Dell Hymes: Foundations in Sociolinguistics ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	278

## SOMMAIRE

### ÉTUDES

<i>Gyula Herczeg</i> : Le style de Petrarca .....	1
<i>Jenő Kastner-Koltai</i> : Filarete .....	17
<i>Lajos Hopp</i> : Les anciens chroniqueurs hongrois de „Misia ou Pays Bulgare” .....	38
<i>Gyula Király</i> : Les conditions universelles historiques et nationales de la naissance du roman russe .....	67
<i>Maria Janion</i> : (Varsovie) Les romantiques et la révolution.....	83
<i>Szilárd Biernaczky</i> : La méthode littéraire et ses sources (Préparatifs à l'analyse des oeuvres de Cesare Pavese) .....	92
<i>István Pálffy</i> : Expérience, invention, forme (la dramaturgie d'Arnold Wesker) .....	114
<i>Imre Katona</i> : La métaphore simple et la métaphore d'expression de la langue vulgaire hongroise (Travaux préparatifs à la stylistique d'expression).....	129

### BULLETIN

<i>János Huszár</i> : À la méthodologie de l'analyse des cycles symboliques (Quelques enseignements d'une étude de Blok) .....	155
<i>István Nagy</i> : Andrei Beli: „Poésie et essai” (Contributions à l'histoire de l'école formaliste russe) .....	159
<i>László Serfőző</i> : Le maître et Marguerita (L'analyse d'ensemble de niveau de contenu et formel) .....	164
<i>Szilárd Nyakas</i> : Le „Nouveau théâtre noir” en Amérique du Nord (Leroi Jones et Ed Bullins) .....	173
<i>Veronika Gspann</i> : La technique deux temps d'Ulysse de Joyce .....	183
<i>László Nyerges</i> : D'édition d'étude de Dudith consacrée à la signification des comètes .....	195
<i>Péter Szilágyi</i> : Vers original d'Ady ou parodie d'Ady? .....	198
<i>István Gál</i> : Babits Sur Janus Pannonius .....	205

### THÉORIE DE TRADUCTION

<i>Béla Hap</i> : De la traduction de la poésie .....	207
<i>László Horváth</i> : Variations sur le thème de disparition (Pour la nouvelle traduction de quatre sonnets de Shakespeare) .....	220
<i>Péter Dávidházi — László Horváth</i> : Les sonnets de Shakespeare .....	223

### REVUE

<i>Péter Sárközy</i> : Les résultats les plus récents de la critique de Gramsci .....	225
Szenci—Szobotka—Katona: L'histoire de la littérature anglaise ( <i>László Országh</i> ) .....	232
<i>Tibor Kun</i> : La tendance thématique de la négritude dans la poésie négro-africaine de la langue française .....	238
Ferruccio Rossi-Landi: Semiotica e ideologia ( <i>Vilmos Voigt</i> ) .....	244
<i>Mária Dugantsy</i> : L'histoire de la littérature mordve .....	246
<i>István Fried</i> : La VII. ème conférence slaviste à Varsovie .....	253



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sós Attila

A kézirat nyomdába érkezett: 1974. VI. 6. — Terjedelem: 25.2 (A/5) ív,

---

75.523 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

## TARTALOM

### TANULMÁNYOK

<i>Herczeg Gyula: Petrarca mondatszerkezetei</i> .....	1
<i>Kollay-Kastner Jenő: Filarete</i> .....	17
<i>Hopp Lajos: „Misia vagy Bolgárország” régi magyar krónikásai</i> .....	38
<i>Király Gyula: Az orosz regény megszületésének nemzeti és egyetemes történelmi feltételei</i> .....	67
<i>Maria Janion (Varsó): A romantikusok és a forradalom</i> .....	83
<i>Biernaczky Szilárd: Az írói módszer és forrásai (Előmunkálatok Cesare Pavese műveinek komplex elemzéséhez)</i> .....	92
<i>Pálffy István: Élmény, szándék, forma (Arnold Wesker dramaturgiája)</i> .....	114
<i>Katona Imre: A magyar népnyelv egyszerű és szóláshasonlatai (Előmunkálatok szólásaink stilisztikájához)</i> .....	129

### KÖZLEMÉNYEK

<i>Huszár János: A szimbolista ciklusok elemzésének módszertanához (Egy Blok-tanulmány néhány tanulsága)</i> .....	155
<i>Nagy István: Andrej Belij: „Költészet és kísérlet” (Adalékok az orosz formalista iskola történetéhez)</i> .....	159
<i>Serfőző László: A Mester és Margarita (A tartalom és a formai szint együttes megközelítése)</i> .....	164
<i>Nyakas Szilárd: Az „Új fekete dráma” Amerikában</i> .....	173
<i>Gspann Veronika: Joyce Ulyssesének időtechnikája</i> .....	183
<i>Nyerges László: Az üstökösök jelentéséről szóló Dudith-értekezés kiadásáról</i> .....	195
<i>Szilágyi Péter: Eredeti Ady-vers vagy Ady-paródia?</i> .....	198
<i>Gál István: Babits Janus Pannoniusról</i> .....	205

### MŰFORDÍTÁSELMÉLET

<i>Hap Béla: A versfordításról</i> .....	207
<i>Horváth László: Variációk az elmúlás témájára (Négy Shakespeare-sonett új fordítása elé)</i> .....	220
<i>Dávidházi Péter – Horváth László: Shakespeare-sonettek</i> .....	223

### SZEMLE

<i>Sárközy Péter: A Gramsci-irodalom legújabb eredményei</i> .....	225
<i>Szenczi – Szobotka – Katona: Az angol irodalom története (Országh László)</i> .....	232
<i>Kun Tibor: A négritude tematikai irányultsága a francia nyelvű néger-afrikai költészetben</i> .....	238
<i>Ferruccio Rossi-Landi: Semiotica e ideologia (Voigt Vilmos)</i> .....	244
<i>Dugántsy Mária: A mordvin irodalom története</i> .....	246
<i>Fried István: A VII. szlavisztikai konferencia Varsóban</i> .....	253

### TALLÓZÁS

<i>Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst (Vajda György Mihály)</i> ....	256
<i>Frank – Ricketts – Hathaway: Introduction à l'étude de l'ancien provençal (Szabics Imre)</i> .....	257
<i>Biernaczky Szilárd: Műelemzés, nyelvfilozófia, szemiotika</i> .....	258
<i>Komparatistika a Genologia (Fried István)</i> .....	263
<i>Gutai Katalin: A Bunyin-irodalom újabb eredményei</i> .....	264
<i>Német Filológiai Tanulmányok VI. (Salyámosy Miklós)</i> .....	267
<i>Robert Cornevin: Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar (Kun Tibor)</i> .....	268
<i>Les critiques de notre temps et la Nouveau Roman (Magyar Miklós)</i> .....	269
<i>Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui (Magyar Miklós)</i> .....	270
<i>Babel a kortársak emlékezetében (Gereben Ágnes)</i> .....	272
<i>Sz. M. Bondi: Csernoviki Puskina (Gereben Ágnes)</i> .....	274
<i>Z. M. Potapova: Russzko-italjanszkije lityeraturnije szvjazi, vtoraja polovina XIX. veka (Kun Miklós)</i> .....	276
<i>Ole Vesterholt: Tradition and Individuality (Voigt Vilmos)</i> .....	277
<i>Hymes Dell: Foundations in Sociolinguistics (Voigt Vilmos)</i> .....	278

***Ára: 28, - Ft***

***Előfizetési ára egy évre 44,- Ft***

INDEX: 25.287
---------------



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

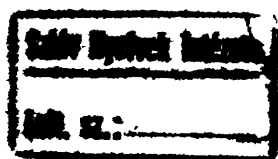


AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1974

XX. ÉVF.

JÚLIUS–DECEMBER

3–4. SZÁM



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,  
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE

KÖPECZI BÉLA

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

VAJDA ANDRÁS

*A tanulmányok és közlemények szerzői:* Durzsa Sándor tudományos osztályvezető; Egri Péter egyetemi docens, az irodalomtudományok doktora; Fodor István egyetemi adjunktus; Kniezsa Veronika egyetemi adjunktus, kandidátus; Kozocsa Sándor bibliográfus; Köpeczi Béla egyetemi tanár, akadémikus; Kun Tibor főiskolai tanársegéd; Lengyel Béla tudományos kutató; Pálffy István egyetemi docens; Pap Éva szerkesztő; Roberto Fernández Retamar egyetemi tanár (Havanna); Sallay Géza egyetemi docens, kandidátus; Szabó Kálmán egyetemi adjunktus; Tétényi Mária egyetemi adjunktus; Voigt Vilmos egyetemi adjunktus, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

**A Filológiai Közlöny**

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető: bármelyik postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA HÍRLAPIRODÁ-nál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány utca 21.

Telefon 111-010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215-11488

és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, 1368 Budapest V., Váci utca 22.

Telefon: 185-612.



# TANULMÁNYOK

## Jel, értelem, irodalom

KÖPECZI BÉLA

1971-ben Julia Kristeva, Josette Rey-Debove és Donna Jean Umiquer szerkesztésében megjelent egy tanulmány-gyűjtemény,<sup>1</sup> amely azt tűzte ki célul, hogy bemutassa, milyen eredményeket ért el egy új tudomány, a szemiotika a társadalomtudományok sok területén. A kötet bevezetőjében Kristeva a következőképpen határozza meg a szemiotika feladatait: „A nyelvészetre és a logikára támaszkodva, amelyek minden időben kötődtek a jelentéshez (signification) és szabályaihoz,<sup>2</sup> a szemiotika ma ambiciózus és széles körű munkába fog. Keresi a jelentő eljárások (a legegyszerűbb kijelentéstől a tudományok vagy a „művészetek” nyelvéig) törvényeit; megjelöli azokat a sajátos kombinációkat, amelyek sejtetik, vagy kitermelik a különböző jelentő gyakorlatokat, amelyeket a szubjektumok megértenek vagy közölnek egymással mint üzeneteket a társadalmi játékban. Megragadni a jelen ő gyakorlatokat (osztályozni azokat), megállapítani pszichológiájukat, meghatározni átalakulásait (transzformációjukat), tehát megadni az értelem (signifiance) szabályait, figyelembe véve a különböző és sokrétű rendszereket, amelyek azt megvalósítják — ezek röviden összefoglalva a szemiotika céljai.” A szerző olyan teóriára vágyik, amely a matematikához hasonló nyelven tud beszélni és tudja felállítani a különböző jelrendszerek modelljeit.

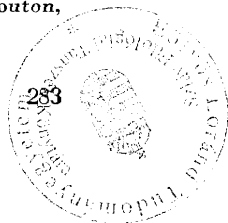
Vajon indokolt-e ez a pánszemiotikai célkitűzés és főleg vajon a szemiotika képes-e jellegénél fogva teljesíteni azokat a feladatokat, amelyeket e szerző célul tűz ki többek között az irodalomban is?

1. R. Jakobson 1972-ben a következő figyelmeztetést intézte a nyelvészekhez: „Nem lehet tovább bújócskát játszani az értelemmel (meaning) és a nyelvi struktúrákat a szemantikai problémáktól függetlenül értékelni.”<sup>2</sup> Vajon miért volt szükség erre a figyelmeztetésre? A nyelvészet, amely néhány évtizede elfogadta azt az alaptételt, hogy a nyelv jelrendszer elsősorban a jelentősebb nyelvi struktúrák leírásával foglalkozott. Az utóbbi időkben előtérbe került mint kutatási módszer is a szemiotika vagy ahogy francia nyelvterületen nevezik, a szemiológia, amelynek feladatát Jakobson úgy határozza meg, hogy mindenfajta üzenet tanulmányozása, amely valamely kommunikációs rendszerben lebonyolódik.<sup>3</sup> Úgy véli azonban, hogy a szemiotikában is, amely pedig nemcsak az információ eredetével, de befogadásával is törődik, sokan kizárják az „értelmet”.

<sup>1</sup> Kristeva, J., Rey-Debove, Josette és Umiquer, Donna Jean szerkesztésében: *Essays in Semiotics — Essais de Sémiotique*, Mouton, The Hague-Paris, 1971.

<sup>2</sup> Jakobson, R.: *Verbal communication*. Scientific American, 1972. szeptemberi szám.

<sup>3</sup> Jakobson, R.: *Linguistics*. Main trends in the social and human sciences, Mouton, the Hague-Paris, 1970. 425. o.



Mi is a „meaning”? Ch. Morris egyik tanulmányában ezt olvassuk: „Meaning is a semiotical term and not a term in the thing-language; to say that there are meanings in nature, is not to affirm that there is class of entities on a par with trees, rocks, organisms and colours, but that such objects and properties function within processes of semiosis.”<sup>4</sup> Tehát az értelem nem egyenlő a tárgyakkal és a különböző sajátosságaikkal, hanem csak azt jelzi, hogy mindezek funkcionálnak a szemiozis folyamatában. A szemiozis a szemiotika tárgya, az a folyamat, amelyben valami jelként működik. A jel és a kép-más, a jel és az objektum, a jel és az ember közötti viszonyok realizálásakor jelentkezik.

A. J. Greimas az értelmet, amelyet „sens”-nak nevez, megkülönbözteti a jelentéstől, a „significationtól”: „A jelentés (signification) egyik nyelvi szint áttétele egy másik nyelvi szintre, az egyik nyelv áttétele a másikba és az értelem (sens) ennek az átkódolásnak a lehetősége.”<sup>5</sup> Greimas az interpretatív szemiotika mellett szükségesnek tartja, hogy a formális szemiotika is foglalkozzék az értelemmel, még pedig úgy, hogy annak létezési formáit, horizontális és vertikális szintjeit, a tartalom (contenu) transzpozícióinak és transzformációinak az útját tanulmányozza.

2. Ezek a problémák elvezetnek a nyelv és a gondolkodás viszonyához. Erről van mondanivalója a nyelvésznek, de a pszichológusnak is. A nyelvészek közül főleg N. Chomsky, a generatív grammatika megalapozója foglalkozott ezzel a kérdéssel és a XVII. — XVIII. századi grammatikát felhasználva, a racionalista pszichológia alapján próbálta meghatározni a kettő közötti viszonyt. Eszerint egy általános mentális struktúrának megfelelő grammatika szabályait kell megkeresni és ennek érdekében a vizsgálatot a nyelvben a mélystruktúráknál érdemes folytatni. Példaként az „a wise man is honest” (a bölcs ember tisztességes) mondatot idézi, amelyet felületi struktúra szempontjából alany és állítmányként elemezhetnek. Ezek a struktúrák azonban sok értelmi összefüggést fednek fel s két mondat lehetőségét tárják fel (pl. a man is honest, a man is wise). Chomsky velünk született grammatikáról beszél, amely a gondolkodás képességéből és annak törvényeiből keletkezik s mint ilyen képes hozzájárulni annak megismeréséhez.<sup>6</sup>

A pszichológusok közül L. Sz. Vigotszkijt hívjuk tanúul, aki kimutatja, hogy a nyelv és a gondolkodás nem esik teljes mértékben egybe. Mind a kettő a valóság visszatükröződésének lehetősége a tudatban, de a tudat különböző típusait képviseli. A kettő között természetesen kapcsolat van, de nem azonos a kettő. Vigotszkij nagy jelentőséget tulajdonít annak a megkülönböztetésnek — s ez tárgyunk szempontjából érdekes —, amelyet Polan végzett el a beszéd pszichológiai elemzésével kapcsolatban, aki bevezette a szó értelme és jelentése közötti megkülönböztetést. A szó értelme azon „pszichológiai tények összessége, amelyek a szó nyomán tudatunkban jelentkeznek”. „A szó értelme tehát végig dinamikus, mozgásban levő bonyolult képződmény, amelynek néhány, különböző szilárdságú zónája van. A szó jelentése csak egyike az értelem azon zónáinak, amelyet a szó valamely beszéd kontextusában nyer, még pedig a legszilárdabb, legegységesebb és legfontosabb zóna. Mint ismeretes, a szó különböző

<sup>4</sup> Morris, Ch.: Writings on the general theory of science, Mouton, The Hague-Paris, 1971. 57. o.

<sup>5</sup> Greimas, A. J.: Du sens, Essais sémiotiques, Seuil, Paris, 1970. 15. o.

<sup>6</sup> Chomsky, N.: Language and Mind, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1968.

szövegösszefüggésekben könnyen változtatja értelmét. A jelentés ellenben az a mozdulatlan és változatlan pont, amely szilárd marad a szó értelmének bármely változása esetén, különböző kontextusokban.”

A szó jelentése és értelme közötti különbséget Krilov: *A szitakötő és a hangya* című fabulájának befejező sorával mutatja meg. A sor a „ropjad csak” (попляши!) felszólítást foglalja magában, amelynek van egy állandó jelentése, amely azonos bármely kontextusban. A mese kontextusában azonban azt is jelenti: „vesztedre mulatsz!”. A szó tehát az értelem által gazdagodott és ez a gazdagodás az egész kontextusból adódik, amelyből a szó felszívja az intellektuális és affektív tartalmakat és kevesebbet és többet is jelent, mint jelentése szerint. „A szó — mondja tovább Polan nyomán Vigotszkij — csak a mondatban tesz szert értelemre, de maga a mondat értelmét csak a szakasz kontextusában szerzi meg, a szakasz — a könyv szövegében —, végül a könyv — a szerző egész munkásságának szövegében. Minden egyes szó valódi értelmét végső soron a tudatban levő mindazon mozzanatok egész gazdagságával lehet meghatározni, amelyek az adott szó által kifejezett gondolatra vonatkoznak.”

Mindez arra utal, hogy a nyelv nem ugyanolyan jelrendszer, mint amelyet az ember viszonylag kevés jelből mesterségesen hoz létre, hanem szorosan kapcsolódik egyrészt a gondolkodáshoz, másrészt általában a tudathoz, hiszen a valóság visszatükröződése. Éppen ezért nem lehet elfogadni azt a leegyszerűsítést, amely azt tételezi fel, hogy egy adott nyelvi jel csak egy bizonyos jelentéshez kapcsolódik, a jelentést, mint Vigotszkij mondja „csak egyike az értelem azon zónáinak, amelyet a szó valamely kontextusban nyer”.<sup>7</sup>

3. Azok, akik a szemiotikát szélesebb körűen akarják alkalmazni, tehát a nyelvészetten kívül is, két kiindulópontot választanak. Az egyik az általános jel tudomány, amelynek megalapítója Ch. Peirce, aki a logikából kiindulva a jelet úgy határozza meg, mint „valamit, ami valaki számára egy bizonyos vonatkozásban valami helyett áll”.<sup>8</sup> Osztályozása a mi szempontunkból különösen a jel és a tárgy viszonyának típusait illetően érdekes. Szerinte a jel képviselheti a tárgyat a hasonlóság, tehát az analógia alapján és ebben az esetben *ikonnak* nevezi. Jelezhet bizonyos tér- és időbeli érintkezést, ilyenkor *index* a neve. Végül egy elsajátított szabály alapján jelezheti a tárgyat s akkor *szimbólumnak* nevezzük. A szemiotikusok az irodalomra az ikonikus jelet alkalmazzák, tehát lényegében véve a hasonlóság elve alapján mondják azt, hogy az irodalom jel. Ez a hasonlóság tárgyakra és tulajdonságokra vonatkozik, mondhatnánk úgy is, hogy a valóságra, ha a szemiotika ezt a fogalmat egyáltalában használná. A probléma csak az, hogy az irodalmi alkotás nem egyszerűen jel, még csak abban a gazdagabb értelemben sem, ahogy Peirce és Morris használják, hanem a valóság különleges visszatükrözése. Ezért a jel tudomány — mint ahogy erre később kitérünk — csak meghatározott esztétikai jelek — de nem az egész esztétikum — vizsgálatát szolgálhatja.

Mások kiindulópontja a nyelv jelrendszere annál is inkább, mert az irodalom anyaga a nyelv. Ebből a szempontból különösen nagy jelentőséget tulajdonítanak L. Hjelmslev gloszematikus elméletének, amely megkülönbözteti a denotációt és a konnotációt. A denotáció azt a viszonyt jelzi, amely a kifejezés és a tartalom síkja között létesül. Ez a kifejezés és tartalom együttesen egy újabb reláció első részévé válhat, s a második rendszert konnotáció-

<sup>7</sup> Vigotszkij, L. Sz.: Gondolkodás és beszéd. Bp. Akadémiai Kiadó, 1971. 379–380.

<sup>8</sup> Peirce, Ch. S.: Collected papers. Cambridge, Harvard, 1935. II. köt., 135.

nak nevezzük. Ilyen módon egy adott jelhez másodlagos jelentés kapcsolódik, de úgy, hogy egyszerre van jelen az elsődlegessel. A nyelvben megkülönbözteti a formát és a szubsztanciát, még pedig a kifejezés és a tartalom szintjén. A szubsztancia tulajdonképpen nyelven kívüli, csak a forma igazán nyelvi.

Hjelmslev elméletét az irodalomra tanítványai alkalmazták, még pedig úgy, hogy a műalkotásban négy réteget különböztettek meg. Az első a nyelvi, amely az irodalom kifejezésének szubsztanciája, lényege, mint ahogy a szín a festészethen vagy a hang a zenében. A stílus az irodalmi kifejezés formája, úgy lehet tekinteni, mint a nyelv esztétikai célokra való felhasználását és magában foglalja a szavak kiválasztását, a metaforákat és hasonlatokat, a retorikai figurákat és a ritmust. Az irodalomban a tartalom formája a motívum, amely a témákat hozza létre és kialakítja a kompozíciót. Itt merül fel a műfaj kérdése is, amire azonban a koppenhágai iskola nem tud választ adni. Végül a tartalom szubsztanciáját, lényegét kell megkülönböztetni és ehhez tartozónak vélik az eszméket, érzelmeket, a költő vízióit stb. Ez valamiféle textus előtti textus, tehát „prétexte”.

Ezt az elméletet sokan nem fogadják el azok közül sem, akik egyébként rokonszenveznek a szemiotikával. Különösen ellenzik a nyelvnek szubsztanciakénti felfogását, amikor lényegében arról van szó, hogy a nyelvet a költő a maga eszközévé átalakítja s annak segítségével stílusát hozza létre.<sup>9</sup> A magunk részéről tegyük hozzá, hogy ez a nyelvi megközelítés sem elégíti ki azokat a követelményeket, amelyeket az esztétikum mint olyan vet fel, hiszen az irodalom nem egyszerűen csak „anyagában” él, hanem a valóság művészi ábrázolásában.

4. A szemiotika módszerét némelyek kiterjesztik a kultúra egészére, éppen mert az irodalom és művészeti alkotásoknál szembetalálják magukat azzal a problémával, hogy egy adott struktúrát vagy jelet csak szélesebb összefüggésekben lehet vizsgálni. Azt hiszem, nem csalódunk, ha azt mondjuk, hogy az összefüggéseknek ez a keresése nem kis mértékben a marxizmus befolyásával magyarázható. A leginkább Jurij M. Lotman és köre az, amely a szemiotika oldaláról közelíti meg a kultúra egészét.

Lotman szerint a kultúra öröklött információ, amelyet az emberi társadalmak összegyűjtenek, megőriznek és továbbadnak. Elfogadja Jakobsonnak azt az elvét, amely szerint különbséget kell tenni üzenet és kód között. A kultúra történetének tényeit tehát elemezni lehet a szignifikáns információ szempontjából, de úgyis mint társadalmi kódok rendszerét, amelyek az információt jelekké változtatják a befogadó számára. Ez a második eljárás az, amely érdekli, hiszen a kultúrák tipológiáját akarja létrehozni, még pedig három módon: 1. úgy, hogy leírja a kulturális kódok különböző típusait, amelyek létrehozzák a kultúrák „nyelveit”; 2. hogy megállapítja az emberi kultúra univerzális jegyeit; 3. végül közös rendszerre alakítja ki a főbb tipológiai sajátosságokat és az emberi kultúra általános struktúrájának univerzáliaiát. Az egyes kódok szorosan korhoz és társadalmi rétegekhez kötődnek, például a lovagi vagy a szerzetesi kód a középkorhoz és a megfelelő társadalmi rétegekhez. A kor szövegeit a kódok alkalmazása nélkül nem lehet megérteni.

Ami az univerzálialákat illeti, Lotman úgy találja, hogy a kultúrát a természetes nyelvhez való viszonyában kell és lehet elemezni, így lehet eljutni a megfelelő egyetemes jegyekhez. Ez a megkülönböztetés emlékeztet az általá-

<sup>9</sup> Domerc, J.: La glossematique esthétique, Langue française, 1969. szeptember.

nos grammatika és a gondolkodás közötti olyan összefüggésre, mint amelyre Chomsky utal. Lotman e felfogás alapján vizsgál két kultúra-típust az orosz irodalomban, az egyik a középkori kultúráé, a másik a XVIII. századi felvilágosodásé. A középkorban azt bizonyítja be, hogy a jelrendszer az isteni rend hierarchiájának felel meg és a kor embere azt mint valóságot fogadja el. A felvilágosodás viszont felveti a különbséget a konvencionális és a valóságos között s ennek alapján alakul ki a természet és a társadalom szembeállítása.<sup>10</sup>

A kultúra alapeleme Lotman szerint a szöveg, amely meghatározott jelentést kap és funkciót hordoz. A szöveg jel, amely a feladó és a vevő nélkül nem képzelhető el. Helyét a kultúrában az összes potenciális szövegekhez való viszonya határozza meg. Ezért a következő eljárást lehet használni az elemzésben:

1. tekintetbe kell venni az összes elgondolható szövegeket,
2. magát az adott szöveget a nagy szemantikai blokkok szintjén,
3. a mondatok szintaktikai-szemantikai struktúrájában,
4. a szavak szintjén,
5. a foném-csoportok, azaz a szótagok szintjén,
6. és a fonémek szintjén lehet és kell vizsgálni.

Felhívja éppen ezért a figyelmet a struktúrák, a szövegek és a funkciók ekvivalenciájának a problémájára, amikor az egyes szövegeket vizsgáljuk és arra is, hogy nem lehet megelégedni egyetlen szint ún. immanens elemzésével sem.<sup>11</sup>

Lotman, amikor a műalkotásokat elemzi, az információközlésében játszott szerepüket úgy emeli ki, hogy a valóság egy bizonyos modelljeként kezeli azokat. A valóság közvetítője — Lotman felfogása szerint — a műalkotás nyelve, amely nem azonos a természetes nyelvvel. „A művészi szöveg nyelve — írja — lényegében a világ egy bizonyos modellje és ebben az értelemben az egész struktúrájával a „tartalomhoz” tartozik”.<sup>12</sup> Bármennyire is sajátos Lotmannak a másodlagos nyelvekről szóló felfogása, azt semmiképpen sem helyeselhetjük, amikor a műalkotást lényegében véve nem konfrontálja a valósággal és nem veszi tekintetbe a tudat és a valóság közötti bonyolult kapcsolatot.

Lotman nagy erőfeszítéseket tesz arra, hogy a szöveget s ezzel együtt az ún. másodlagos nyelvet elhelyezze a kultúra egészébe, de ezt úgy teszi, hogy bizonyos történeti-művészettörténeti, filozófiai fogalmakat a valóság teljesen megfelelő kifejezőinek tart, sőt mi több, beéri azzal, hogy főleg a szellemi kultúra köréből vegyen minden magyarázatot. Ilyen módon amikor az irodalomról van szó, a fogalmak tisztázása nélkül beszél a barokkról, a romantikáról és más irányzatokról. A valóságábrázolást végül is úgy kapcsolja a kultúrához, hogy egy adott norma- és konvenció rendszerhez méri, ami a történelmi-társadalmi valóságnak csak bizonyos aspektusát tükrözi. Arról nem is beszélve, hogy ezzel még nem oldotta meg az esztétikum problémáját.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Lotman, J. M.: Problèmes de la typologie des cultures az Essays in semiotics című kötetben.

<sup>11</sup> Тезисы к семиотическому культур, megjelent a Семиотика и структура текста c. kötetben, Wrocław Ossolineum, 1973.

<sup>12</sup> Lotman, J. M.: Szöveg, modell, típus (Структура художественного текста). Вр. Gondolat, 1973. 30.

<sup>13</sup> Legújabbán V. V. Ivanov, J. M. Lotman, A. M. Pjatigorszkij, V. M. Toporov, B. A. Uspenszkij együtt fejtették ki véleményüket a szlavisztikai kutatásokhoz kapcsolódva.

5. A szemiotika vagy inkább a szemiológia jegyében lép fel az az irányzat is, amelynek kezdeményezője Roland Barthes és amely az irodalmiságot inkább előtérbe állítja mint más szemiotikusok. Gérard Genette nem is szemiotikáról, hanem poetikáról beszél, amely szerinte a műfaj stilisztikája és azokat a jellemző eltéréseket tanulmányozza, amelyek nem egy egyént, hanem egy egész műfajt választanak el a nyelv műfajától.<sup>14</sup> Genette ezt az újfajta poétikát annál inkább szükségesnek tartja, mert szerinte a költészet egyre erősebben halad a „költőiség” felé, ahogy Giottótól Kleeig a festészet is egyre közeledik a „pikturális”-hoz. Genette a formát és a témát egyszerre akarja elemezni az új stilisztika segítségével, amelynek fogalmai távolról sem tisztázottak s ezért azt sem lehet megmondani, hogyan akarja elkerülni a sokat emlegetett és bírált dualizmust.

A poétika egy másik megújítója, H. Meschonnic, ezt a problémát úgy akarja megoldani, hogy a mű nyelvét állítja a vizsgálat középpontjába. Véleménye szerint a poétikának nemcsak a költészettel, hanem általában az irodalommal kell foglalkoznia. A természetes nyelv egy kialakult kódon alapul, amely nem változik, az irodalomnak is van rendszere, de „értéke” abból a konfliktusból származik, amely az egyéni üzenet belső szükségessége és valamely társadalom vagy csoport kódja, tehát létező jelrendszere között alakul ki. Ilyen módon az üzenet nem egyszerű információ, hanem minden esetben értékhez kötött. A poétikának a tárgya a teljesen egyéni jel, tehát a műnek szintagmatikus vízió-egységként és ritmikus és prozódikus dikcióegységként való szemlélése. Meschonnic a poétikát így határozza meg: „Az írás (écriture) egy signifiacé-rendszert hoz létre és nem jelrendszert. Ebből következik egy különleges „szemantika”, amely a poétika.”<sup>15</sup> Ebből a meghatározásból az következik, hogy a szövegben az ún. formánsokat és a forma-értelmeket (formant, forme-sens) egyaránt kell vizsgálni. Míg a formáns lényegében a külső forma, nem nagyon világos, mit akar jelenteni a „forme-sens”, s ezt az eddigi elemzési gyakorlat sem tisztázta.<sup>16</sup>

Vegyük példaképpen Nicolas Ruwet elemzését, amelyet Louise Labé egyik szerelmes szonettjéről ad. Az analízis a költemény szintaxisából indul ki, majd az e téren nyert strukturális tanulságokat összeveti a verstani következtetésekkel. Az egyes mondatokat különösen az igék személyi megjelölése szempontjából vizsgálja, hogy ilyen módon megállapítsa a kapcsolatot a szerető és szeretett között. Ezen reláció alá rendeli a többi grammatikai, verstani és szemantikai elemet is. A szemantikai elemzést szintagmatikus és paradigmikus szempontból végzi el. Arra törekszik, hogy bebizonyítsa, milyen eltérések vannak a költői nyelvben a természetes nyelvhez képest és ezzel magyarázza a szonett költőiségét.

Ez a magyarázat azért érdekes, mert felvet néhány általános problémát. Az egyik az, hogy vajon nem kell-e megkülönböztetni különösen a hangmegfelelések szempontjából elsőrendű és másodrendű esztétikai funkciókat. Vajon

Lotman nézetének bírálatára l. *Hrapcsenko*, M.: A szemiotika és a művészeti alkotás, a *Voproszi Lityeratury* 1971. 10. számában és *Zolkiewski*, S.: *Sociologie de la culture et la sémiotique*, az *Essays in Semiotics* c. kötetben.

<sup>14</sup> Genette, Gérard, az *Essays in semiotics*, c. kötetben, 426.

<sup>15</sup> Meschonnic, H.: *Pour la poétique*, Gallimard, Paris, 1973. II. köt. 180.

<sup>16</sup> Vö. *Antoine G.*: *Où en est-on de la „nouvelle critique?”* *Le français moderne*, 1973. október.

az ún. redondencia (pl. zöld mező) kumulatív értékű-e vagy egyszerűen triviális. Végül és ez a megjegyzés talán a legérdekesebb, felveti, hogy „a költeményt úgy lehet felfogni, mint a transzformációk egész sorának eredményét, amelyek a „szeretek” mondathoz kapcsolódnak”. Ezek kapcsolatban Chomskyt idézve azt az elképzelését fejti ki, hogy a költemény struktúráját le lehetne írni különböző transzformációkkal, amelyek egyetlen alapmondatra épülnek s ezen az alapon mindjárt utal is a freudizmus hasonló eljárására a paranoia különböző típusainak leírásában.<sup>17</sup>

A szemiotika néhány képviselője külön kezeli az ún. elbeszélő struktúrákat. Ezek úgy vélik, hogy az irodalmi próza, a mitológia, a folklór és a filmbeli elbeszélés közös szabályoknak engedelmeskedik. R. Barthes, G. Genette, T. Todorov, Chr. Metz foglalkoztak elsősorban az elbeszélés szemiotikai megvilágításával.

Hozzunk erre is egy példát, még pedig azt az elemzést, amelyet G. C. Coquet adott Albert Camus *Közhíyréről*. A szerző mindenekelőtt a kivégzés struktúráját igyekszik megállapítani összekötve azt az eszmei mondanivalóval. Az első modell szerint a halálra utal. Ennek bizonyítékát látja az anya halálában és azokban a mondatokban, amelyek erre vonatkoznak. Ehhez kapcsolódik az ölés gondolata, amely a főszereplő sorsát előre jelzi. Sejtteni lehet Meursault halálát is, amelyre a szerző nem magából a regényből, hanem Camus más műveiből hoz fel példákat. A *Közhíyr* meghatározott kifejezéseire utalva Mersault elítélése elkerülhetetlen: mint ahogy a nap jelképezi sorsát, a bíró jelképezi Jézus Krisztust, aki ítélkezik felette. A nap természetes erő, a bíró kulturális, ilyen módon szembe van állítva egymással a természet és a kultúra. Külön elemzi azt a funkciót, amelyet a „tuez le temps”, tehát „agyonütni az időt” kifejezés jelent az elbeszélésben s amelynek funkcióját is modellekhez köti. Nem idéztem azokat a jeleket és jelkombinációkat, amelyeket a szerző használ a maga igazának bizonyítására, nem hiszem ugyanis, hogy sok újat tenne hozzá az eljárás érzékeltetéséhez.

Milyen konklúziót von le maga a szerző ebből az elemzésből: „a formális elemzés arra indítja a kutatót, hogy feltegye magának a kérdést, mit kell a szöveg mély struktúrájának nevezni. A határ a két réteg között, a tartalom formája és lényege között, hogy L. Hjelmslev terminológiáját használjuk, nincs egyszer s mindenkorra rögzítve, ellenkezőleg, mozgásban van, az elemzőnek attól a képességétől függően, hogy észre tud-e venni egy tagolt kapcsolati egységet”.<sup>18</sup>

Gérald Antoine a poétika eddigi eredményeiből azt a következtetést vonja le, hogy az tulajdonképpen a stilisztika megújítását jelentheti. Az eddigi kísérletek azt bizonyították, hogy nem lehet csak a forma stílusáról beszélni, hanem a tartalom stílusáról is szólni kell, hogy a művet zárt egységként kell kezelni, amely „önmaga kreativitását rejt magában és ezzel együtt azt a retorikai vagy poétikai „modellt” vagy „patternt”, amelyből kiindulva a mű egésze vagy valamely sajátos aspektusa generálódik.”

6. Ezek a megjegyzések arra utalnak, hogy a szemiotika módszerének az irodalomban való alkalmazása ellenállást vált ki és nem is csak feltétlenül a marxisták körében. Antoine a régebbi francia stilisztikai iskolák hagyományait folytatva és ezekre építve mondja el fenntartásait, de reménységeit is.

<sup>17</sup> Ruwet, Nicolas : Langage, musique, poésie, Seuil, Paris, 1972. 199. o.

<sup>18</sup> Coquet, J. C. : Problèmes de l'analyse structurale de récit: L'Étranger de Camus, Langue française, 1969. szept.

Az „új kritika” sok képviselője sem lelkesedik a szemiotika alkalmazásáért és különösen azok nem, akik valamilyen módon az egzisztencializmushoz kapcsolódnak, amely a tartalmi kritikát állította előtérbe. Közismert, hogy J.-P. Sartre „logikai skandalumnak” tartja a strukturalista és ezzel együtt tulajdonképpen a szemiotikai interpretációt is.

Az utóbbi időben kísérlet történt arra a szemiotikusok táborában hogy valamiféle egyeztetést végezzenek el a strukturalista-szemiotikai és az egzisztencialista felfogás között. Jürgen Trabant Hjelmslev nyelvészeti teóriájából kiindulva és S. Johansennek a gloszematikát és az esztétikát összekapcsoló munkáira támaszkodva, azt próbálja bebizonyítani, hogy magát a fix szöveget struktúrának lehet tekinteni és ezen az alapon lehet elemezni. A befogadó szempontjából azonban túl kell lépni a struktúrára és keresni kell az olvasó történelmi válaszát a szövegre, egy olyan értelemnek a kivetítését, amely már a szövegen túlmutat.<sup>19</sup> Ez az egyeztetési kísérlet azonban a műelemzésen kívül helyezi azt, ami a műhöz szorosan hozzátartozik s ilyen módon elszakítja a kommunikációs rendszertől is.

A szemiotika irodalomra való alkalmazásának marxista bírálói azt hangsúlyozzák, hogy „a művészi felfedezés nem lehet esztétikai jel, lényege mindezt lehetetlenné teszi; nem helyettesít valamilyen tárgyat vagy folyamatot, hanem *tükrözi* őket és nem annyira a külső vonásaikkal, mint inkább legbensőbb sajátosságaikkal és tendenciáikkal teszi ezt.”<sup>20</sup> Vannak esztétikai jelek, de ezek szimbólumok, allegóriák, toposzok, témák és motívumok, amelyek kapcsolódnak minden nagy művészetben a valóság képi tükröződéséhez és innen nyerik esztétikai funkciójukat.

Azzal egyetértünk, hogy a műalkotás a valóság esztétikai visszatükröződése és hogy mint ilyen nem sorolható sem a kommunikáció-elmélet, sem a nyelvészet, sem a kulturális szemiotika keretébe. Ugyanis ha el is fogadjuk, hogy a mű a kommunikáció célját szolgálja, akkor sem tekinthetjük azt pusztán „információnak”, hanem ennél sokkal többnek és másnak.

Az üzenet befogadása szempontjából nem elegendő annak feltételezése, hogy az író valamilyen gondolatot közöl egy reális vagy eszmei tárgyról s a forma sajátosságaira sem jellemző, hogy a gondolat jelhez kötése valamilyen kód segítségével történik. Ez a felfogás teljes mértékben figyelmen kívül hagyja az esztétikum objektív alapkategóriáit (szép, rút stb.), amelyek a valóságban léteznek, de az esztétikai elsajátítás szubjektív oldalát is, tehát az esztétikai megítélést és annak megnyilvánulásait. A szemiotikai megközelítés minden olyan kísérlete ellenére, hogy az axiomatikával kapcsolatba kerüljön, nem tudott eddig az érték kategóriákkal mit kezdeni. Vizsgálati módszere már eleve nivellál, hiszen általában a jeleket hasonlítja össze és nem különböztet meg értékes és értéktelen jeleket.

Ami azonban még furcsább, a szemiotikai célkitűzések szempontjából is bírálni kell az eddigi módszereket, hiszen ezek azt sem teszik lehetővé, hogy a jel, jelentés és értelem közötti összefüggéseket lehessen vizsgálni az irodalmi műben. Az elemzések megelégszenek a felszíni struktúrák jelentéseinek kutatásával, s mint fentebb láttuk, nem jutnak el az értelemhez, tehát a jelentések széles szférájához.

<sup>19</sup> Trabant, Jürgen: *Literature als Zeichen und Engagement, Sprache im technischen Zeitalter*, 1973. július–szeptember.

<sup>20</sup> Hrapcsenko, M.: *id. tan., i. h.*



Mire jó a szemiotika az irodalom értelmezésében?

1. A művet érdemes vizsgálni a szemiotika szempontjából először is nyelvi vonatkozásban. Ez azt jelenti, hogy már ezen a szinten is nemcsak a szavakkal, szintagmákkal, egyes szövegrészekkel foglalkozunk a jelentés szempontjából, hanem az értelmet is keressük, tehát a természetes nyelvekben is jelentkező bonyolult összefüggéseket a különböző jelentések között;

2. A szemiotika és különösen azon belül a szemantika lehetőséget nyújt arra, hogy elemzés tárgyává tegyük egy adott szöveg nyelvét az író művének egésze, de egy-egy kor irodalmi szövegeinek meghatározott elemei szempontjából is.

3. A szövegben feltárhatja a szűkebben értelmezett jelentés különböző elemeit a legkisebbtől a legáltalánosabbig. Hasznos az egyes művek részeinek mennyiségi-statisztikai elemzése nyelvi, verstani, szerkezeti szempontból. Segítheti a művek nyelvtani szerkezetének vizsgálatát, képszerkezetének elemzését, a retorikai elemek pontos számbavételét. Segítséget nyújthat a stílus kutatásában, különösen az egyes rétegeknek feltárásában és egymáshoz való viszonyában.

4. A szemiotika módot nyújt arra, hogy összehasonlító vizsgálatot végezzünk művek nagyobb csoportjában és megkeressük, hogy melyek azok a közös jegyek, amelyek összekötik őket — elsősorban a kulturális jelek szintjén. Ez lehetőséget nyújt a különböző irányzatok pontosabb meghatározására témák, motívumok, formák szempontjából s az irodalmi és más kulturális-ideológiai áramlatok összefüggésének feltárására.

5. Segítségével vizsgálhatjuk a szimbólumokat, allegóriákat, toposzokat, motívumokat, fogalmakat és témákat magában az irodalomban, de általában egy-egy kor kultúrájában s ilyen módon hasznosíthatjuk azokat a kódrendszereket, amelyeket a szemiotika fel tud tárni.

6. Nagy támogatást adhat a nem kiemelkedő irodalmi művek elemzése szempontjából, amelyeknél nemcsak a fenti elemeket lehet egy adott jelrendszer alapján vizsgálni, hanem az „eszményeket”, típusokat, helyzeteket, cselekményeket is, hiszen mindezeknek valamiféle jelszerű funkciója van s nem elsősorban esztétikailag hatnak.

7. Módot nyújthat arra, hogy a mű egyes elemeit különböző jelrendszerekkel hasonlítsuk össze nemcsak szinkronikus, hanem diakrónikus szempontból is, amelyek segíthetnek a befogadás, a különböző értelmezések magyarázatában.

A szemiotika alkalmazásának egyik lehetőségeként álljon itt Aragon *Aurélien* című, 1945-ben megjelent regényének elemzése (magyarul *Sziget a Szajrán* címen adták ki). Közismert, hogy ez a regény, amely része a „Való világ” című ciklusnak, a két világháború közötti idők Franciaországába vezet el s néhány érdekes típusok keresztül mutatja be a francia polgárság életét, de különösen azt a problémát, miért nem lehet ebben a világban tiszta és igaz a szerelem. A regény eszmei mondanivalóját jól érzékelteti az a részlet, amelyet az alábbiakban közlünk:

„Bérénice avait le goût de l'absolu. Elle était à un moment de sa vie où il fallait à toute force qu'elle en poursuivît la recherche dans un être de chair. Les amères déceptions de sa jeunesse qui n'avaient peut-être pas d'autre origine que cette volonté irréalisable d'absolu exigeaient une revanche immédiate. Si la Bérénice toujours prête à désespérer qui ressemblait au masque doutait de cet Aurélien qui arrivait à point nommé, l'autre, la petite fille qui n'avait pas

de poupée, voulait à tout prix trouver enfin l'incarnation de ses rêves, la preuve vivante de la grandeur, de la noblesse, de l'infini. L'infini dans le fini. Il lui fallait enfin quelque chose de parfait. L'attirance qu'elle avait de cet homme se confondait avec des exigences qu'elle posait ainsi au monde. On m'aura très mal compris si l'on déduit de ce qui a été dit de ce goût de l'absolu qu'il se confond avec le scepticisme. Il prend parfois le langage du scepticisme comme du désespoir, mais c'est parce qu'il suppose au contraire une foi profonde, totale, en la beauté, en la bonté, le génie, par exemple. Il faut beaucoup de scepticisme pour se satisfaire de ce qui est. Les amants de l'absolu ne rejettent ce qui est que par une croyance éperdue en ce qui n'est peut-être pas."

A szöveg magyarul Szekeres György fordításában így hangzik:

„Mert Bérénice-ben a teljesség vágya dolgozott. Életének ahhoz a pillanathoz érkezett, amikor minden arra ösztönözte, hogy hús-vér lényben kutassa fel a teljességet. Ifjúságának keserves csalódásai, amelyek talán csupán a teljesség meg nem valósított akarásából fakadtak, most azonnali jóvátételt követeltek. Ha az a Bérénice, aki a maszkra hasonlított, a kétségbeesésre hajlamos Bérénice, kételkedett ebben az Aurélienben, aki a kellő pillanatban érkezett, a másik, a kislány, aki sohasem játszott babával, most végre mindenáron meg akarta találni álmainak megtestesülését, a nagyság, a nemesség, a végtelenség eleven bizonyítékát. A végtelent a végesben. Végre valamit, ami tökéletes. Aurélien iránt érzett vonzalma összeolvadt azokkal a követelményekkel, amelyeket így a világgal szemben támasztott. De mélységesen félreértene az, aki azt a következtetést vonná le az elmondottakból, hogy a teljesség vágya azonos a szkeptícizmussal. A teljesség szenvedélye olykor valóban a kétely vagy a kétségbeesés hangján szólal meg, ámde az igazi szkeptícizmussal ellentétben csupán azért, mert mély és maradéktalan hitet tételez fel a szépségben, a jóságban, a géniuszban, hogy csak ezeket említsük. Jó adag kétely kell ahhoz, hogy beérjük a létezővel. A teljesség szerelmese csupán azért veti el a létezőt, mivel eszeveszetten hisz abban, ami talán nem is létezik."

Bérénice, a regény női főszereplője Aurélien-ben véli felfedezni azt a szerelmet, amelyet „abszolútnak” hisz. A férfi viselkedése, aki engedi befolyásoltatni magát az őt körülvevő hazug életfelfogástól, elriasztja tőle s végül csak akkor találkoznak, amikor Franciaország és Bérénice is meghal. A náciok fogladják el az országot s a bevonulók halálra sebezik a nagy szerelmet is.

Ha most már a szemiotika eszközeivel akarom megmagyarázni ezt a részletet, akkor mindenekelőtt el kell végeznem a megfelelő nyelvi-szemiotikai elemzést.

7.1 Az első kérdés, amire válaszolni kell, mi különbözteti meg Aragon költői nyelvét a természetes és a tudományos nyelvtől? Az „absolu” jellemzőit Aragon a „grandeurben”, a „noblesse”-ben, a „l'infini”-ben és a „parfait”-ban jelöli meg. De amikor Aragon érzékeltetni akarja, hogy mi is az „absolu”, akkor hasonlatot használ. Bérénice olyan lány, akinek nem volt babája és aki minden áron meg akarja találni álmainak megvalósulását, a nagyságnak, a nemességnek, a végtelenségnek és ezzel együtt a tökéletességnek élő bizonyítékát. A filozófiai fogalmak irodalmivá tétele nemcsak ilyen módon történik meg, hanem úgy is, hogy Aragon maximákat mond, amelyek ugyan lehetnének etikai szöveg részei, de ebben a kontextusban irodalmilag hatnak. Amikor például arról szól, hogy az „abszolútum” keresése nem egyenlő a szkeptícizmussal, a következő módon határozza meg magát a szkeptícizmust: „Il faut beaucoup de scepticisme pour se satisfaire de ce qui est.” Nem való-

színű, hogy ilyen megfogalmazást egy erkölcsi kézikönyvben lehetne találni, legfeljebb Montaigne, La Rochefoucauld, Vauvenargues és mások „irodalmi” maximáit juttatja eszünkbe.

7.2. Ha jelrendszerekhez akarom kapcsolni a szövegben szereplő fogalmakat, akkor két lehetőségem van. Kapcsolhatom a filozófiai rendszerekhez és az irodalmi-művészetiiekhez. Az abszolútum a filozófiában mint metafizikai fogalom bukkan fel, amely a „minden feltételtől függetlenül létezőt” jelenti s mint ilyen gyakran szerepel a következő mondatban: „La métaphysique recherche l'absolu”. Elterjedtségére jellemző a kis Larousse-nak ez a példája is. Buffon-nál a következő meghatározást találjuk: „Az abszolútum azoknak a filozófiáknak az alapja, amelyek kiindulópontul nem fogadják el a tapasztalatot. Az abszolútum bármilyen természetű is legyen, sem a természet, sem az emberi nem körébe nem tartozik.”

Érdekes azonban, hogy Aragon, míg egyik oldalon a metafizika kifejezéseit használja, az abszolútum keresésének és a szkepticismusnak a szembeállításával az etika síkjára lép. A részlet utolsó mondata ezt teljes mértékben világossá teszi: „Les amants de l'absolu ne rejettent ce qui est que par une croyance éperdue en ce qui n'est peut-être pas.”

7.3. A köznyelvben is használjuk — legalább is bizonyos körökben — azt a kifejezést, amelyet a metafizikával kapcsolatban idéztünk: „Être toujours à la recherche de l'absolu.” Vajon az „absolu”-nek ez a használata milyen közvetítéssel jutott el a filozófiától a köznyelvig? Úgy tűnik, hogy az „absolu” melléknév a filozófia nyelvéből hamar átment a politikai nyelvbe és a XVII. században már „abszolút hatalomról” vagy „abszolút monarchiáról” beszéltek az írók is. Corneille így jelenti be a Cid-ben XIV. Lajos szándékait: „Mais songez que les rois veulent être absolus”.

Ehhez kapcsolódik az a használat is, amely az irodalmi nyelvben már a XVII. században az ellentmondást nem tűrőt jelentette. Molière Tudós nők c. vígjátékában olvassuk:

C'est elle qui gouverne, et d'un ton absolu

Elle dicte pour moi ce qu'elle a résolu.

A XIX. században gyakran használták az absolu-t „teljes” értelemben is: „un absolu mépris” (Flaubert), „une conscience absolue” (Renan), l'„absolue ignorance” (France).<sup>21</sup>

Az egyházi nyelvben a ma „jeudi saint”-nek nevezett ünnepet hívták „jeudi absolu”-nek. A középkori példák azt mutatják, hogy az „absolu” a „szent” megfelelője. (La terre absolue, Rutebeuf.) Talán ennek mintájára az irodalmi nyelvben az „absolu” melléknév már a *Chanson de Roland*-ban is előfordul „tökéletes” értelemben: „Jamais, n'est, (ne sera) tel en France l'absolue (la parfaite)”. Érdekes Rabelais szóhasználata: „Absolu est parfait tant en vertus, tant en tout sçavoir liberal.”

Aragon tulajdonképpen a melléknévnek ezt a jelentését főnevesítette, de úgy, hogy a teljesség és az abszolútum között szoros kapcsolatot tételez. A különben kitűnő magyar fordításnak legnagyobb problémája, hogy a két értelem közötti vibrálást nem teszi lehetővé, miután a „teljesség” nem utal arra, hogy filozófiai fogalommal is van dolgunk.

<sup>21</sup> Érdekes, hogy *Litrénél* még nem szerepel az ismert balzaci regénycím értelmezése. Mint *Robert* jelzi, Balzac az „absolu”-t az alkímia szempontjából értelmezte és egyetlen létező anyagot jelölt vele.

7.4. Amikor e fogalmat használta, a jeles író nem csupán a hagyományra támaszkodhatott, hanem saját korának irodalmi gyakorlatára is. A francia szépirodalomban a filozófiai fogalmak nagy jelentőségre tesznek szert a 30-as évektől kezdve, ami azzal függ össze, hogy maga az irodalom is keresi a választ az élet nagy kérdéseire, keresi mert kényszerítve van rá a fasizmus és a második világháború idején. Aragon nyelvében tehát filozófiai és irodalmi értelemben egyaránt bizonyos közös vonásokat találunk meg a kortársakkal, amelyeknek kifejtésére itt nincs lehetőségünk.

Mégis Aragon nyelvében ezek a filozófiai fogalmak nem feltétlenül ugyanazt jelentik, mint kortársainál, különösen az egzisztencialista filozófusoknál és íróknál. Ha Aragon szövegét elhelyezzük a mű egészének kontextusában, rögtön látjuk, hogy Bérénice álmának meg nem valósulása nemcsak bizonyos egyéni kvalitásoktól függ és nem is csak az életszemlélettől, hanem attól a polgári környezettől is, amelyben Aurélien él és amellyel szemben az író kritikáját gyakorolja.

7.5. Gyakran teszik fel azt a kérdést épp ezzel a regénnyel kapcsolatban, vajon miben jelentkezik az író marxizmusa? Nos egyrészt abban a társadalomkritikában, amelyet a polgári világról elmond, de másrészt abban a szembeállításban is, amely Bérénice célkitűzése és a valóság között feszül.

Némelyek azt mondják, hogy Aragon Flaubert-nek *Az érzelmek iskolája* című regényéből indul ki és a fatalitás témáját dolgozza fel, amely megakadályozza két szerelmes találkozását. Frédéric Moreau és Aurélien közt van rokonság, de egyik és másik más választás előtt állt. Moreau csak a burzsoáziát választhatja, főleg 1848 után, Aurélien számára azonban más út is nyitva áll. Az a tény, hogy ő nem azt választja, osztálykötöttségét, de nem a végzettségét bizonyítja.

Bérénice neve miatt közelhozzák a regényt különösen Racine klasszikus tragédiáihoz. Nem kétséges, hogy Aragon szándékosan választotta ezt a nevet, mert emlékeztetni akart a klasszikus tragédiákra és azokban a végzet és a szenvedélyek szerepére. Ennek ellenére azt kell mondanunk, hogy a regény történetfilozófiai vonala ellentmond egy rajtunk kívül álló végzet feltételezésének: a fatalitás magukban az emberekben van s fő oka a társadalomban keresendő; ha meg akarunk szabadulni tőle, az utóbbit kell megváltoztatni.

A két „jelrendszer” (ami adott esetben eszmék és motívumok rendszere is) — a klasszikus és a modern egybejátszása tudatos Aragonnál és lehetőséget ad egy rendkívül gazdag értelmezésre.

Az adott esetben elsősorban fogalmakat vizsgáltunk, de természetesen lehetne az elbeszélés más kategóriáit is kutatni jelrendszerek szempontjából. Meggyőződésünk azonban, hogy minden szemiotikai elemzés csak részvizsgálat lehet és pusztán arra ad lehetőséget, hogy világosabban lássuk a mű különböző elemeit, rétegeit, szintjeit. A műelemzéshez ez nem elég, de a maga határai között a szemiotikai vizsgálat nem jelentéktelen hozzájárulás a tudományosabb megközelítéséhez, ha a jel és az értelem közti szükségszerű kapcsolatokat elismerjük, mégpedig egy esztétikai jelenség sajátosságait figyelembe véve.

# Conpendium Rethorice Venustatis

DURZSA SÁNDOR

I. Majdnem egy teljes évszázadra volt szükség ahhoz, hogy az Itáliában keletkezett ars dictandi elméleti tanításának alapvető keretei kialakuljanak. Egyházi, majd világi iskolákban jött létre az a néhány traktátus, mely a grammatikai és retorikai források körét szerény mértékben bővítgetve szilárd meghatározásokban rögzítette a levélírás fogalmait, a levél alkotóelemeit, a szerkesztés módszerét, a stílus díszítésének eljárásait. Az elméleti váz a XII. század közepére készen áll, s ezen a későbbi tanítók munkássága sem változtat sokat. A kutatás jól nyomon tudta követni, hogy az itáliai kézikönyvek hogyan és milyen ütemben jutottak az Alpokon túlra, s miként alakultak ki az itáliai példa nyomán a különböző nyugat-európai dictamen-iskolák. A fejlődés szerves menetét mégis itáliai területen ismerjük leginkább, itt mutatkozik meg a legplasztikusabban, hogy az eloquentiá-vá bővülő fogalmazáselmélet milyen mértékben gazdagodik és tart lépést elsősorban a jogtudomány, de azzal együtt a trivium ars-ainak rohamos fellendülésével.<sup>1</sup> Bonyolult és sokrétű összefüggésekből kialakuló folyamat ez, melyet nem feladatunk itt részletezni, csupán a végeredményre utalhatunk. Ez abban foglalható össze, hogy az ars dictandi társadalmi alapja kiszélesedik, a használók körébe új társadalmi rétegek lépnek. Közülük a legjelentősebb a communé-k tiszttségviselőinek köre. Az ő számukra már kevés az, ha levelet, oklevelet tudnak szerkeszteni. Az oktatásnak arra is fel kell a tanulókat készítenie, hogy a közélet különböző helyzetekben szóno-kokként is megállják a helyüket. E célkitűzés szolgálatában az ars dictandi az ars dicendi területére is kénytelen kiterjeszkedni, s így keletkeznek a különböző arenga-gyűjtemények, melyek nem azonosak az oklevelek arengáival, hanem szóközi beszéd-kezdetek, vagy a vulgáris nyelven „dicerie”-nek, „parlamenti”-nak nevezett beszédgyűjtemények. Mindennek természetesen az olasz prózai nyelv kialakulásában is rendkívül fontos szerepe volt. Az ars dictandi kézikönyvei olymódon tükrözik az igények változását, hogy tematikájuk bővül, gyakorlatiasabbá válik. A XIII. század első évtizedeiben működő Buoncompagno például egyik munkájának előszavában felsorolja az általa szerkesztett tízezer-néhány művet, melyek közül 9 tartozik szorosan az ars dictandi, illetve a retorika körébe. Ezek közt van salutatio-gyűjtemény, van olyan traktátus, mely csak a levélkezddel foglalkozik, a privilégiumok és végrendeletek tárgyalásának külön könyvet szentel, de segédkönyvet ír a szerelmi levelezők számára is.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L. ehhez G. Vecchi, G.: Il magistero delle „artes” latine a Bologna nel medioevo. Bologna, 1958. 27. (Pubblicazioni della Facoltà di Magistero. Università di Bologna.)

<sup>2</sup> Buoncompagno munkásságának legújabb, kitűnő összefoglalását l. a Dizionario biografico degli italiani 11. kötetében, Roma, 1969. 720--725.

A szerzők tehát nem csupán egy kézikönyvvel jelentkeznek, hanem számos kisebb-nagyobb munkát szerkesztenek a differenciált igények kielégítésére. Munkásságukban természetesen megtaláljuk azt az elméleti alapsummát, mely a levélfogalmazás teóriáját s a stílusdíszítés kérdéseit összefoglalja. Számos szerzővel és művel foglalkozó rész kutatások eredményeként tekinthetjük át ezeknek a XIII. századi itáliai dictátoroknak, retorika- és grammatika-tanítóknak eléggé népes táborát. Természetesen nagy mértékben megkönnyítené e tájékozódást, ha a bolognai „artes” történetével foglalkozó tudósok valóra váltanák azt az ígértüket, hogy közzéteszik az itáliai dictátorok műveinek kritikai corpusát.<sup>3</sup>

II. A bolognai dictamentanítók kronológiájáról készített tanulmányában Gaudenzi említést tesz egy bizonyos Pietro de Loro-ról, vagy szerinte inkább dall'Oro-ról s e szerző levélgyűjteményéről.<sup>4</sup> Forrása Savioli volt, aki egy levélgyűjteményről tudósított, melynek címe a következő: *Epistole Magistri Petri de Loro de facto venusti Sermonis facundiam exhibentes*.<sup>5</sup> Ugyancsak Savioli jegyzi meg, hogy a de Loro vagy dall'Oro névvel egykorú iratokban többször is találkozott, s ez a név növeli az addig ismert bolognai grammatikusok számát. Petrus de Loro levélgyűjteményéből egy levelet közöl. Ez a levél 1251-ben keletkezett, Guido Guerra gróf jelenti benne Bologna városának, hogy az arezzóiak elismerik az egyházi fennhatóságot, és Bolognából kérnek polgármestert.<sup>6</sup> Petrus magister neve ezt követően N. Denholm-Young-nak a kurzus angliai elterjedésével foglalkozó tanulmányában bukkan fel ismét, ahol arról olvashatunk, hogy Richard de Bury leveleskönyvében felhasználta Petrus de Loro egy „sorozatát”.<sup>7</sup> Ebből az utalásból arra lehetne gondolni, hogy levélminták átvételéről van itt szó. Richard de Bury *Liber epistolaris*-ának modern, teljes kiadása azonban eloszlát minden félreértést. E könyv egyik itáliai szekciójában Petrus de Loro arengáinak gyűjteménye található.<sup>8</sup> Az arengagyűjtemény címe: *Eloquentie ornamenta*, szerzője a műben megnevezi magát, s a szöveg keletkezésének évét is pontosan megjelöli: „Anno eiusdem incarnationis millesimo ducentesimo quinquagesimo quinto.”<sup>9</sup> Az arengáról írt meghatározása egyértelműen világosít fel arról, hogy az a szónoki beszéd kezdőrésze, feladata a figyelemfelkeltés és a captatio benivolentie. Érdemes idézni ezt a meghatározást, márcsak a sajátos középkori etimologizálás illusztrálására is: „Arenga est preambula benivolentie captacio . . . attentos reddens et alliciens auditores. Et dicitur arenga ab ares quod est virtus, quia virtuosum est cuilibet peroranti reddere auditores benivolos et attentos.”<sup>10</sup>

A gyűjtemény közel 80 féle arengája tehát konkrét helyzetekre alkalmazott szónoki beszédek kezdőrésze, tematikája igen széleskörű. Izelőitől soroljunk fel néhány jellemzőt az elképzelt szituációkból: követségekben, egyházi

<sup>3</sup> Magistri Boni Lucensis Cedrus Libani. A cura di Giuseppe Vecchi. Modena, 1963. E mű XIII. lapján olvasható utalás a tervezett Corpus Dictatorum-ra.

<sup>4</sup> Gaudenzi, A.: Sulla cronologia delle opere dei dettatori bolognesi da Buoncompagno a Bene di Lucca. *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, 14(1895). 174.

<sup>5</sup> Savioli, V.: *Annali bolognesi*. Bassano 1784–1795. vol. 3. p. I. 252. p.

<sup>6</sup> Savioli, V.: *Annali bolognesi* i. m. vol. 3. p. 2. 280. p.

<sup>7</sup> Denholm-Young, N.: *The cursus in England*. Oxford essays in medieval history presented to H. E. Salter. Oxford, 1934. 84. p. 1. sz. jegyzet.

<sup>8</sup> *The Liber epistolaris of Richard de Bury*. Edited by N. Denholm-Young. London, 1950. 157–184. p.

<sup>9</sup> Uo. 162. p.

<sup>10</sup> Uo. 163. p.

és világi méltóságok előtt, választók és megválasztottak előtt, háború és békekötés alkalmából, városi előljárók előtt, városi vagy vidéki ember a tanácsban, ügyvédek és bírák szerepkörében, különböző emberi kapcsolatokban, barátság, hála nyilvánítása, tanítók és tanítványok relációja stb. Annak ellenére azonban, hogy a szerző többször is utal az arengák élőbeszéd-jellegére, terminológiája mégis szorosan tartja a rokonságot az ars dictandival, hiszen a szónokot végül is „artificiosus dictator”-nak nevezi.<sup>11</sup>

Denholm-Young a de Loro név alapján felteszi, hogy Petrus az Arno-menti Loro Ciuffenna-ból vagy a délebbre fekvő Loro Piceno-ból származott, s mivel az arengák példái közt Cremona, Velence, Bologna és Mantua szerepel, szerény jegyzőként e városok bármelyikében működhett. Savioli említett közléséből nyilvánvaló, hogy összeállított egy levélgyűjteményt is, ám hogy ehhez a leveleskönyvéhez elméleti tanítás csatlakozott-e vagy sem, azt már nem lehet tudni. Mindössze ennyit tart számon az irodalomtörténet Petrus de Loro személyéről és irodalmi munkásságáról. A XIII. századi bolognai dictatorok és grammatikusok történetében némi nyoma felmerül még Petrus magisternek, igaz, néhány évtizeddel később, mint az arengagyűjtemény keletkezett.<sup>12</sup>

III. Azt a keveset, amit a ránkmaradt arenga-gyűjtemény és a csupán irodalmi hivatkozásból ismert leveleskönyve alapján Petrus de Loro magister-ről tudunk, most újabb adalékokkal egészíthetjük ki. Az Országos Széchényi Könyvtár Clmae 39 jelzetű kódexe a *Conpendium Rethorice Venustatis* címet viseli. E dagályosnak tűnő cím mögött valójában egy ars dictandi és egy salutatio-gyűjtemény rejtőzik. Az irodalom a kódexszel egyáltalán nem foglalkozott, katalógusában Bartoniek Emma is csak annyit állapít meg róla, hogy egy XIII. századi kézirattal állunk szemben, melynek keletkezési helye a benne előforduló leggyakoribb helynevek szerint Itália, feltehetőleg Bologna. A kódexben olvasható művek szerzőjéről nem tud semmit, a kódex provenienciájára egy későbbi kéztől származó bejegyzés utal, mely szerint valamikor egy jezsuita rendház tulajdonában volt.<sup>13</sup> Írása XIII. századi, egyébként az egész kézirat egy másoló munkája.

A kézirat gondos átolvasása arra a megállapításra vezetett, hogy a *Conpendium Rethorice Venustatis* c. traktátus valójában a 24. levél verzóján véget ér, s a 25. levél rektóján egy másik munka kezdődik, mely a salutatio szerkesztésében kíván a levélfogalmazók segítségére lenni. Idézzük e második traktátus bevezetését, mely célkitűzésén kívül a szerző személyét is megjelöli: „De salutationibus universis que possunt occurrere dictatori, materia copiosa et de aureis et uberibus documentis. Sociorum assiduis rogatibus condescendens quos inveni pre ceteris dulcedinis amatores et amplecti munificentiam largitatis. Harum salutationum laboravi ego [P] de Loro divinitus parare documenta, ut tam rudes quam proveci salutandi uberiori doctrina congaudeant et summo rerum quarumlibet conditori omni laude relata, ulterius non queritent cortices aliorum, nec externo remigent per diversa naufragia salutantes.”<sup>14</sup> A traktátus anyagának áttekintése érdekében soroljuk fel rubrikáit: „Notule doctrinales que in salutationibus apostolici sunt discende. Qualiter summus pontifex salutet

<sup>11</sup> „Et nota quod artificiosus dictator ex arengis predictis mutatis hiis que mutari debent convenienter satis potest in suis eloquiis habere materiam copiosam.” Uo. 168. p.

<sup>12</sup> L. ehhez Zaccagnini, G.: Per la storia letteraria del Duecento. I grammatici e dettatori a Bologna. Il Libro e la Stampa 6. (1912) 114. p.

<sup>13</sup> Bartoniek, E.: Codices latini medii aevi. Bp. 1940. 39. p.

<sup>14</sup> Ms Clmae 39, fol. 25<sup>r</sup>.

tam clericos quam laicos fidem catholicam observantes. Qualiter salutet aliquem regem. Qualiter salutet aliquem ducem. Qualiter salutet marchionem. Qualiter salutet aliquem comitem. Qualiter salutet baronem. Qualiter salutet aliquem militem non baronem. Qualiter salutet potestatem consilium et commune alicuius civitatis. De salutationibus quas dominus papa et imperator, patriarcha archiepiscopus et episcopus faciunt generales. Exemplum de imperatore. Exemplum de patriarcha. Qualiter legati apostolice sedis debeant salutare. De salutationibus inter doctores et discipulos alios literatos, iudices et notarios faciendis . . . Abbas sic salutatur alium abbatem. Abbatisa sic salutatur aliam abbatisam. Prior quoque de ordine predicatorum sic salutatur ministrum fratrum minorum . . . Qualiter soror penitentie suum fratrem qui eam consuevit aliquando consolari salutet. De salutationibus inter amicos et socios, viros uxores, amasios et amasias faciendis. Maritus enim sic salutatur uxorem et taliter salutatur. Calefactus amore sic salutatur. Ipse quoque amatrices ante factum laudant suos amatores. De salutationibus inter inimicos et malivolos faciendis. De iudeis, sarrazenis et aliis paganis quibus est cum benignitate scribendum. Qualiter senatores quis debeat salutare. De salutationibus inter parentes et liberos, fratres et sorores et linea consanguinitatis coniunctos pariter et dispariter faciendis. Si vero pater et mater simul salutarent, sic dicerent. Sed si parentes cum filiis et filiabus salutant, sic dicunt. Filius taliter salutabit patrem precunctis mortalibus dilectum. Matrem autem sic salutatur. Parentes vero fratres et sorores taliter salutabunt . . . Sororem vero sic salutatur frater. Soror autem salutatur fratrem hoc modo. Patruus vero sic salutatur nepotem. In salutationibus avorum, avunculorum, avarum, amitarum, materterarum, consanguineorum. Qualiter potestas communia urbium et universi populi ad invicem se salutant. Quando vero fit mentio de consiliariis sic dici potest. Quando vero fit mentio de consiliariis sic dici potest. Quando vero fit mentio de populis sic dici potest. Questiones dubitabiles que possunt occurrere dictatori, scilicet quando papa vult salutare carnalem patrem vel matrem vel patruum vel avunculum amitam vel materteram avum vel avam sorores et fratres . . . Qualiter imperator salutatur papam. Qualiter aliquis comes vel magnus baro vel aliquis nobilis vir salutatur dominum papam. Qualiter abbates, priores, abbatisse, archidiaconi, archipresbyteri et quilibet alius inferior clericus possunt salutare summum ponteficem.”<sup>15</sup>

Mint e bemutatott rubrikákból látható, a traktátus tematikája, a feltételezett szereplők köre meglehetősen széles. Még döntő többségben vannak ugyan az egyházi személyek, de megjelennek a korabeli közélet képviselői is, s mindezek mellett a rokonsági és egyéb emberi kapcsolatok sem hiányoznak az összeállításhoz. Persze még számos olyan motívum szerepel benne, melynek egy ilyen munka gyakorlati alkalmazásához nem sok köze lehetett. Kevés dictator kerülhetett valóban olyan helyzetbe, hogy pápák, uralkodók leveleit szerkesztette, de a teljes társadalmi hierarchia tükröztetése érdekében az efféle rangos témákat a legkorábbi traktátusoktól kezdve egyik kézikönyv sem mellőzte.

Arra a kérdésre, hogy mikor keletkezett traktátusunk, a példái közt olvasható számos konkrét név adja meg a választ. A történelmi személynevek egy része (III. Ince, VI. Henrik, II. Fülöp) az 1179–1223. évek közti periódusra vonatkozik, mások viszont szorosan kapcsolódnak ahhoz az időszakhoz, melyben Petrus de Loro az arengagyűjtemény tanúsága szerint működött, tehát

<sup>15</sup> Ms Clmae 39, fol. 25<sup>r</sup>–30<sup>v</sup>.



az 1255 körüli évekhez. Így a példái közt szereplő Bonifacius bolognai polgármester volt 1248-ban és 1251-ben, Gregorio de Montelongo pápai legátus 1246-ban, Accursio bolognai jogtudós meghalt 1260-ban, Henricus, Bologna püspöke, 1240-ben mondott le a püspöki méltóságról, s egy évvel később meghalt.

Ki kell emelnünk, hogy a szerző magáról kifejezetten mint a dictamen oktatójáról beszél, mégpedig éppen a nagy hírű tudós Accursio személyét említve meg úgy, hogy abból kiderüljön a hivatkozott személlyel egyenrangú volta, jó baráti kapcsolata. Idézzük ezt a salutatiót: „P. de Loro professor dictatorie facultatis peramabili socio et admodum cariori bonacurso . . . salutem et benedictionem, vel salutem et thesaurum eloquentie adipisci vel salutem et in castris palladis gloriosius militare.”<sup>16</sup> Mutassuk be azt is, hogyan szerkesztet egy tanulóval üdvözlést saját részére a jeles magister: „Viro discretissimo domino p. de loro alumnus facundie tulliane vel professori dictatorie facultatis.”<sup>17</sup> Az elmondottak alapján tehát minden kétséget kizáróan megállapítható, hogy Petrus de Loro nemcsak arengagyűjteményt szerkesztett, és nemcsak egy levélgyűjteményt állított össze, hanem a salutatio-k elméleti és gyakorlati kérdéseivel is önálló traktátusban foglalkozott. Ez utóbbi munkájában egyértelműen mint az ars dictandi tanítóját jelöli meg magát, utalva más bolognai tanárokkal való kapcsolatára. Bolognai egyházi és világi tisztségviselők döntő többségben történő szerepeltetése arra vall, hogy a mű írása idején a szerző Bolognában működött, mint az ars dictandi tanítója. Munkája annak a gyakorlati igénynek a kifejezése volt, melyről a bevezetőben már szóltunk, mint ahogy arenga-gyűjteménye is eleven szükségletek alapján jött létre. Önálló salutatio-gyűjteményt ebben az időben egyébként számos dictator szerkesztett. A hasonló terjedelmű könyvecskékkel a fogalmazó olyan ügyes segédeszközhöz jutott, melyet gyakorlati munkája során jól és könnyen fel tudott használni, nem kellett a számára éppen szükséges formulát valamely nagyobb, nehezebben áttekinthető kézikönyvből kikeresnie.

IV. Vizsgálódásunk és tájékozódásunk során most egy jóval nehezebben megoldható kérdésre kell a választ keresnünk, mégpedig a kódex első, nagyobbik részét képező *Conpendium Rethorice Venustatis* c. munka keletkezésének, szerzőségének, forrásainak és tartalmi hovatartozandóságának problémájára. A munka anonim, szerzője vagy összeállítója sehol sem utal saját személyére, nem úgy mint Petrus magister, aki mindkét ráánkmaradt művében megnevezte magát. Keletkezésének időpontját, a keletkezés körülményeit, helyét sem lehet egyértelműen meghatározni, mert a szokásos támpontok hiányzanak vagy rendkívül gyérek. Mielőtt a *Conpendium* részletes elemzésébe kezdenénk, érdemes a címénél némileg elidőznünk. Az ars dictandi történetében — kialakulásának kezdeti időszakától — tehát a XII. század első évtizedeitől szokásos a hangzatos címadás. Aurea gemma, Gemma purpurea, Myrrha, — ilyen és ehhez hasonló bizarr, hangzatos címeknek a figyelemfelkeltés az elsődleges célja, s csak elvétve találkozunk a hozzájuk képest szerény hangzású „Summa dictandi”, „Ars dictandi” címekkel. A „rethorica venustas” kifejezés a XIII. század közepéről származó ars dictandi körében több alkalommal is felbukkan. Guido Fabamagister *Summa*jában, melyet Gaudenzi tett közzé, két alkalommal is olvashatjuk. Mutassuk be ezeket a helyeket: „Item scies amice, quicumque deside-

<sup>16</sup> Ms Clmae 39, fol. 26<sup>v</sup>.

<sup>17</sup> Uo.

ras habere dulcedinem rethorice venustatis . . .”<sup>18</sup> És a másik: „ . . . omnes qui cupitis rethorice venustatis dulcedine satiari . . .”<sup>19</sup>

Van azonban e kifejezésnek még egy korabeli előfordulása. Az ugyancsak Bolognában és a XIII. század közepe táján működő Bono da Lucca magister *Cedrus Libani* c. művének, pontosabban ars dictandijának befejező részében olvashatunk néhány olyan sort, mely valójában saját művének ajánlása. Idézzük ezeket a számunkra érdekes sorokat: „Gustate igitur dilectissimi et videte lumen dictatorie veritatis, qui hactenus in umbra mortis et in tenebris ambulastis. Deinde prorsus abicite v e n u s t a t e m, quoniam Cedrus cum Saluatorio atque Mirra cuilibet ad epistularis edificii compositionem sufficiunt habundanter.”<sup>20</sup> Ezidáig nem vette még senki észre, a Cedrus modern kiadásának gondozója sem, hogy ebben a szövegrészletben a „venustas” szó értelmezése alapvetően problematikus. Ugyanis ha közfőnévként értelmezzük, akkor a mondatnak egyszerűen nincs értelme. A szónak az idézett mondatban csak akkor van értelmes szerepe, ha feltételezzük, hogy valamely meghatározott levélfogalmazástani műre, illetve annak közkeletű címére utal, s ezt a *Venustas* c. munkát ítélte Bono magister feleslegesnek, saját traktátusát ajánlva helyette az olvasó figyelmébe. Bono da Lucca magister *Cedrus* a XIII. század közepén keletkezett, a rejtélyes *Venustas* c. mű ezidőtájt vagy ennél korábban jöhetett létre. Mivel pedig az ars dictandi történetével foglalkozó kutatás ilyen című traktátust ezideig nem ismer, feltételezhetjük, hogy a *Conpendium Rethorice Venustatis* az a mű, melyre Bono *Cedrus*ában az ismertetett hivatkozás, ill. utalás történik.

A *Conpendium Rethorice Venustatis* elemzését kezdjük azzal, hogy teljes szövegében bemutatjuk ajánlását, mely a kódex első, egyébként elázott, foltos, alig olvasható levelének rektóját teljes terjedelmében kitölti: „Incipit compendium Rethorice venustatis. Sim licet indoctis quia non sero propria rasmus, / non tamen hec doctis faciet cornicula risus.

Quem admodum peregrinorum est plura habere hospicia sero quietis solatia degustare, sic quoque studentium quorundam est librorum multiplicitates et linearum prolixitates plerumque relegere, pauca autem ex perlectis memorie commendare. Scripturarum enim diversitas minus provectos indurat, tedii torporem generat cuiuslibet studentis animum inquietat. Nec mirum qui enim ubique est nusquam est. Fastidientis stomachi quidem est plurima degustare. Nam pluribus intentus minor est ad singula sensus. Quibus diligenter inspectis flosculos rethorice venustatis inter alia sparsos volumina granum distinguendo a paleis inter dispensia compendii bravium eligendo duxi in presenti opusculo constringendos. In hoc ergo opere brevi cintillas invenis compilatas epistolari dictamini congruentes. Non tamen ut estimo hoc opus extenditur ad singulos nec edificat universos. Sed solum illis ascribitur, qui relegata desidia que mater ignorantie noverca scientie conprobatur, eam pervigilant summo labore et assiduo exercicio ad huius doctrine perfectionem cupiunt pervenire. Illis enim porrigitur huius opusculi lectio, qui provide laborant speculantur acute et meditantur sollicité in continua lectione. Non datur illis quos plus scire iuvat quam potestas sciendi. Doctores enim tantum artis amministrant indicia non

<sup>18</sup> Gaudenzi, A.: Summa dictaminis Guidonis Fabe. Il Propugnatore 3(1890) 295. p.

<sup>19</sup> Gaudenzi, A.: Summa dictaminis . . . i. m. 297. p.

<sup>20</sup> Magistri Boni Lucensis Cedrus Libani. A cura di Giuseppe Vecchi. Modena, 1963. XXXVIII, 8–9. 82. p.

tamen exercicia aut subtilitatis ingenia. Sapientia quidem sicut crescit studio, sic decrescit et minuitur negligendo. Nunc de partibus epistole est videndum. Primo autem quid sit dictamen. Quomodo definitur dictamen. Quid sit epistola. Quando sit inventa epistola.”

Mindenekelőtt az ajánlást bevezető két versorról mondjuk el, hogy első pillantásra valamilyen diákversnek, illetve diákvers részletének tűnnek, a „cornicula” szó azonban nem könnyen értelmezhető, feltehetőleg valamilyen konkrét dologra, műre utalhat. Sikerült megállapítani, hogy valóban egy konkrét munkáról, mégpedig egy filozófiai munkáról, illetve annak ajánló verssorairól van itt szó. A XII. század második felében és a XIII. század két első évtizedében működött Montpellier-ben Radulphus de Longo Campo, jeles filozófus, akinek *Cornicula seu Summa de Philosophia* c. műve egy erfurti kéziratban maradt az utókorra. Ezt a *Cornicula* c. munkát modern szövegkiadásban is olvashatjuk.<sup>21</sup> Bevezető verse e szövegkiadás szerint a következőképpen hangzik: „Si licet indoctis quia non sero propria risus, / Non tamen hoc doctis facit cornicula risus.” Nyilvánvaló, hogy a budapesti kódexben olvasható két sor mindenképpen értelmesebb, használhatóbb variáns. Radulphus munkája elterjedt lehetett, ha példánk szerint egy ars dictandi elejére is odakerültek közsímet ajánlásának sorai. Az ars dictandi-k ajánlásában illetve bevezetésében a verses részletek nem általánosak, korábban, a XII. század közepén működő Bernardus Bononiensis munkáját vezette be egy részben filozófiai tartalmú ajánló költemény. Nyilvánvaló azonban, ha a *Conpendium*ot valamelyik jelesebb XIII. századi dictamentanító szerkesztette volna, bevezető sorokat nem vesz kölcsön idegen munkából.

Ha mármost figyelmesen végigolvassuk a *Conpendium* itt bemutatott ajánlását, láthatjuk, hogy hangvétele elsősorban pedagógiai jellegű, amit számos szállóige, közmondás alkalmazásával is érzékeltet az ismeretlen szerző. Az ajánlás végén megjelölt program szerint a levél feltalálásának időpontjáról is tájékoztatni fog, ezt az ígéretet a későbbi tárgyalás során azonban nem váltja valóra. Ez a tény mindenesetre elgondolkodtató, s arra enged következtetni, hogy traktátusunk szerkesztője vagy egy nagyobb munkából dolgozott, melynek valóban csak compendium-át, tehát kivonatát készítette, vagy következtelenül, laza szerkezetben állította össze anyagát.

A *Conpendium* tanításának egyes részleteit elemezve mindenekelőtt a dictamen fogalmáról alkotott meghatározását vegyük közelebből szemügyre. Idézzük e meghatározást: „Dictamen est litteralis editio venustate sermonum egregia, sententiarum coloribus adornata.”<sup>22</sup> Ez a definíció sem tartalmilag sem terminológiailag nem mutat semmiféle rokonságot a korai ars dictandi forrásaival, ahonnan egyébként többi meghatározását meríti. A most idézett mondat a tudatos díszítési szándékra utal. Eszerint „fogalmazvány” csak az az írásmű, melyet a retorika eszközeivel díszítettek. A XIII. század közepe táján keletkezett más ars dictandi-kban is megtaláljuk a dictamen fogalmának hasonló megközelítését. Tommasino d’Armannino *Microcosmos*-ában például a következő olvasható: „Dictamen est ad unamquamque rem congrua et decora locutio.”<sup>23</sup> Azonos ezzel Bono da Lucca magister meghatározása a *Cedrus Libani*

<sup>21</sup> Radulphus de Longo Campo: In Anticlaudianum Alani commentum. Recensuit J. Sulowski. Wrocław etc. 1972.

<sup>22</sup> Ms Clmae 39, fol. 1<sup>v</sup>.

<sup>23</sup> Bertoni, G.: Il „Microcosmo” di Tommasino d’Armannino. Archivum Romanicum 5(1921) 21. p.

ban: „Dictamen est ad unam quamque rem congrua locutio et decora.”<sup>24</sup> Arra azonban mindenképpen fel kell figyelniünk, hogy a *Conpendium* e meghatározása nem egyezik azzal a felfogásával, amit az appositioval foglalkozó fejezetében kifejt. Ott ugyanis azt írja, hogy van egy egyszerű és egy keresett, az appositio szabályai szerint szerkesztett prózafajta is.

A levél részeinek felsorolása, az 5 főrész meghatározása nagyjából a kialakult normák szerint alakul a *Conpendiumban* is. Feltűnő viszont, hogy míg a levélrészekről szólva exordiumot emleget, a részletes tárgyalás során már a „captatio benivolentie” terminust használja. Ez az a terminológiai kérdés, amit a korai arsok szerzői sem tudtak egyértelműen megoldani. A bolognai dictameniskola kialakulásának kapcsán figyelemmel kísérhettük a levélrészek elméletének megszilárdulását.<sup>25</sup> Jellemző azonban, hogy a XII. század közepén az egymáshoz olyannyira közelálló Bernardus Bononiensis és a névtelen *Rationes dictandi* tanítása sem egységes ebben a tekintetben. A *Conpendium Rethorice Venustatis* ismeretlen szerzője sem oldja meg tehát e problémát, de érezve a magyarázat szükségét, a két fogalom közé a következő módon tesz egyenlőségi jelet: „Cum autem captatio benivolentie in rethorica idem sit quod exordium in grammatica.”<sup>26</sup>

A captatio benivolentie elméleti tárgyalását, mely a korábbról megszokott részletezést, felosztást és meghatározásokat ugyancsak megismétli, a proverbiumok részletes példatárával gyakorlati síkra tereli. Ebben a részben persze már átváltott az „exordium” szóhasználatára, s miután rendre bemutatta, hogyan lehet 8 módon az exordiumot megszerkeszteni / qualitative, quantitative, adversative, causative, similitudinariae, condicionariae, temporaliter, absolute / — egyébként ez a részletezés pontosan megfelel a bolognai hagyományoknak — az abszolút kezdésmód tárgyalása során jut el végezetül is a proverbiumokhoz. / „Absolute exordimur . . . incipientes vel ab auctoritate vel a firma sententia vel a proverbio.” / A *Conpendium* szövegének tekintélyes részét, a kézirat 5. levelének rektójától a 15. levél rektójáig terjedően töltik ki a proverbiumok, ami az egész mű terjedelmének körülbelül egyharmada. Érdemes egyébként kissé hosszasan időzni annál a kérdésnél, milyen formában, milyen keretek közt lett általánossá az ars dictandi-kézikönyvekben a proverbium, s hogyan alakították elméletét, szerkesztésének módját a különböző dictátorok.<sup>27</sup> Már az ars dictandi kialakulásának kezdeti szakaszában, a névtelen *Rationes dictandib* és a bolognai Bernardus arsában ajánlott levélkezdesi forma a proverbium. Bernardus munkájának legkorábbi variánsaihoz egy tekintélyes nagyságú exordiumgyűjtemény kapcsolódott, amit e munka legkésőbbi, már francia területen létrejött változatában, illetve átdolgozásában proverbiumok vagy szentenciák gyűjteménye váltott fel. A bolognai nagy dictamen-tanító triász időrendben első képviselője, Buoncompagno már igyekezett különbséget tenni a sententia és a proverbium között. Ő előnyben részesítette a sententiát a proverbiummal szemben, mert az világos, érthető tétel, szemben a proverbium homályosabb, általánosabb megfogalmazásával. Bene magister, a triász következő tagja, *Candelabrum*ában élesen vitába szállt az

<sup>24</sup> Magistri Boni Lucensis Cedrus Libani . . . i. m. I, 1. 7. p.

<sup>25</sup> Schmale, J.: Die Bologneser Schule der Ars dictandi. Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters. 13(1957) 30–32. p.

<sup>26</sup> Ms Clmae 39, fol. 3<sup>v</sup>.

<sup>27</sup> A kérdéssel részletesen foglalkozik Vecchi, G.: Il „proverbio” nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna. Studi Mediolatini e Volgari 1954, 283–305. p.

orleans-i iskola tanítóival, akik összekeverik a sententiat és a proverbiumot. S a következő magister, Guido Faba az exordium és proverbium szintézisére törekszik. Mintaként összeállított exordiumai egy-egy proverbiumból indulnak ki, amit szerinte a continuatio követ, olyan mondat, mely tovább viszi, bontja, értelmezi a proverbium tartalmát a narratio felé. Azoknak a vitáknak, melyek a proverbiumok alkalmazása s mint a levelet bevezető rész értelmezése körül zajlottak, nyilván az a felismerés volt az oka, hogy a levélkezdés a nagyszámú exordium-, proverbium-, és sententia-gyűjtemények mechanikus alkalmazása révén elszakadt a konkrét levél konkrét mondanivalójától, s e levélrész variálásában, kidolgozásában is túlzásokba estek. A *Conpendium* ismeretlen szerzője egy helyt arra is felhívja a figyelmet, hogy nem korszerű túlságosan sokféle exordiumot alkalmazni.<sup>28</sup>

Mint arra már utaltunk, a *Conpendium* anyagának tekintélyes részét képezik a proverbiumok, melyeket a névtelen szerző másfél tucat témára bontva foglal össze. A kellő áttekintés érdekében soroljuk fel ezeket a tárgyköröket a rubrikák sorrendjében: De proverbiis donationis, De promisso, De amicis et sociis, De inimicis et invidis, De accusationibus et excusationibus, De filiis parentibus et consanguineis, De absentibus et non residentibus in prebendis. De consolatione mortis, de infortunio et timore, De magistris et discipulis, De scientia publicanda vel suprimenda, De dominis et subditis et prelatibus, De iudiciis, De religione captanda, De consilio, De venia impetranda, De negantibus veniam, De captivis. — Átolvasva ezeket a fejezeteket bennük nemcsak a szoros értelemben vett mondások, proverbiumok vagy szentenciák találhatók, hanem ezekhez kapcsolódó, a levél további részeihez átvezető, vagy e mondások tartalmát tovább részletező, azt feloldó mondatok sora is.

A levélkezdetek e proverbiumoknak nevezett bő példaanyaga után az lenne a logikus, ha traktátusunk tovább elemezné a levél soronkövetkező részeit. Ezzel szemben az történik, hogy az utolsó proverbium-csoport anyagát berekesztve önálló fejezetet iktat be a cursus tanításáról, „De pedibus restat videre in prosayco dictamine” címmel. Tekintettel a téma fontosságára, foglaljuk össze, mit tanít ismeretlen szerzőnk a cursus elméletéről. Mindenekelőtt arra kell a figyelmet felhívunk, hogy az idevágó szöveg nem mutat közvetlen rokonságot az eddig ismert forrásokkal, pedig azokban megszokott e tételek szinte szövszerinti ismételése. A *Conpendium* nem használja a cursus kifejezést, hanem verslábakról beszél, de ezek nem azok az imaginarius verslábak, melyekkel a francia dictatorok, főként az orleansiak operáltak, hanem meghatározott hangsúlyú teljes szavak. A kurzusformák tekintetében azt tanítja, ami általános az eddig ismert forrásokban: a kölönvégeken a planus, velox és tardus alakzatok, az abszolút mondatvégeken pedig a planus és velox alakzatok alkalmazására kell törekedni. Az ajánlott kurzusformák közt két változatban is előfordul az a variáció, melyben egy, az antepenultimán hangsúlyozott háromszótagú szót ugyancsak az antepenultimán hangsúlyozott háromszótagú szó előz meg / „dominus voluit”, „voluit domino.” / Ezt a formációt, mely legkorábban Guido Faba tanításában fordult elő, később Mino da Colle és Pietro Boiattieri kifejezetten a planus változatai közt tartja számon.<sup>29</sup> A *Conpendium* egyébként a

<sup>28</sup> „Verum dictatores nostri temporis et maxime romana ecclesia non utitur multis exordiis.” Ms Clmae 39, fol. 16<sup>v</sup>.

<sup>29</sup> Lindholm, G.: Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus. Stockholm, 1963. 18. p. 31. sz. jegyzet.

mondatvégek ritmizálásának kérdését szorosan összekapcsolja az összetett mondat tagjainak (distinctiones) elemzésével, fajtáinak meghatározásával. Érdekes, hogy mind a colon-t, mind a comma-t pausatio-nak mondja, sőt ezzel az elnevezéssel jelöli magát a ritmikus mondatvéget is. A cursus elméletében ez a kifejezés korábban ismeretlen, s csak egy 1322-ből származó Forma praedicandi-ban bukkanunk ismét nyomára, ahol „simplex pausa”-ról és „plena pausa”-ról olvashatunk.<sup>30</sup> Végezetül említsük meg azt, hogy szövegünk a kolonok rimelését hibának tartja, s utal e hibalehetőség változataira is.<sup>31</sup>

A traktátus a cursus fentiekben ismertetett tárgyalását befejezve folytatja a levélrészek elemzését. Ismét meghatározza az exordiumot, tekintet nélkül arra, hogy korábban már foglalkozott vele, s részletesen elemzi a narratio, a petitio és a conclusio szerkesztésének módozatait, mindenütt törekedve arra, hogy számos példamondattal segítse olvasóit. Ezt követően ismét egy olyan fejezet következik, melynek logikailag nem itt, hanem a cursus-szal foglalkozó részben volna a helye. „De appositione” rubrika alatt azokat a szabályokat ismétli, melyeket hasonló elnevezéssel jelölve a korai itáliai ars dictandi nagy gonddal és részletességgel fejtegettek.<sup>32</sup> Az appositio szabályait, tanítását a XIII. századi szerzők azonban már a cursus elméletével foglalták szoros egységbe, ezért meglepő, hogy a *Conpendium* a két témát most ismét szétválasztja egymástól.

Szövegünk az appositio tárgyalásával sem ér véget. Mindenekelőtt a levélfogalmazásban, különösképpen a salutatio-ban felhasználható dicsérő jelzők (adiectiva) 5 nagy csoportra bontott gyűjteményét olvashatjuk, amit egy nem kevésbé részletes összeállítás követ a különböző helyzetekre és témákra alkalmazható igék („De verbis”), illetve az ezeket tartalmazó példamondatok anyagából. Mindkét részben kimutatható a forrás: szinte szószerint támaszkodik Guido Faba megfelelő összeállításaira.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Di Capua, F.*: Fonti ed esempi per lo studio dello „stilus curie Romanae” medievale. Roma, 1941, 76. p.

<sup>31</sup> „Nota quod triplex est repetitio viciosa quod contingit quando concinnitas dictionum ad puncta cadit, litere, sillabe, dictionis.” Ms Clmae 39, 15<sup>v</sup>.

<sup>32</sup> L. ehhez „Az appositio, mint középkori stílus kategória az ars dictandi tanításában” c. tanulmányt. Irodalomtörténeti Közlemények 75 (1971) 3–23. p.

<sup>33</sup> Idézzük a *Conpendium* „Adiectiva ad literatos” fejezetét: „Prudens, peritus, sapiens, eloquens, facundus, providus, discretus, honorandus, scientie templum, doctrine speculum, sapientie palatium, prudentie consistorium, eloquentie ornamentum, variis scientiis redimitus, litteratorie milicie cingulo decoratus, floribus eloquentie purpuratus, iuris prudentia et facti experientia redimitus, septiscenis sapientie luce fulgens, margaritis sapientie fulgidus etc.” Ms Clmae 39, fol. 20<sup>r</sup>–21<sup>r</sup>.

Ugyanez Guido Faba Summájának kéziratában: „Prudens, peritus, sapiens, doctus, eloquens, facundus, probus, providus, discretus, laudandus, honorandus, commendandus, benignus . . . scientie templum, vel speculum sapientie, palatium prudentie, consistorium vel armarium et eloquentie ornamentum, variis scientiis redimitus, litteratorie milicie cingulo decoratus, floribus eloquentie, vir iuris prudentia et facti experientia redimitus, septiformis sapientie luce fulgens, gemmis prudentie lucidus, margaritis sapientie fulgidus, legalitate, iustitia et omni stabilitate preclarus.” Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Pal. lat. 1611, fol. 17<sup>v</sup>.

Vagy idézzük a különböző helyzetekre alkalmazható igék példaanyagának fejezetcímét: „De verbis obligatoriis. De verbis insinuationis. De verbis leticie et prosperitatis. De verbis doloris. De verbis resistendi. De verbis receptionis. De verbis processum notantibus.” Ms Clmae 39, fol. 22<sup>v</sup>. — „Verba amabilia et obligatoria. Verba novitatis et insinuationis. Verba leticie. Verba doloris. Verba resistentis. Verba retentionis et receptionis. Verba processum, violentiam et finem notantia.” Guido Faba: Summa dictaminis, Ms Vat. Pal. lat. 1611, fol. 19<sup>r</sup>–20<sup>v</sup>.

Az eddigiekben körvonalazott összefoglaló jellemzés nyilvánvalóvá teszi, hogy a *Conpendium Rethorice Venustatis* rendelkezésünkre álló alakjában egy laza szerkezetű, több forrásból származó kompiláció. Keletkezésének körülményeire nagyon kevés közvetlen adat utal. A salutatioók kevés számú példájából csupán egy vonatkozik Itáliára, a többi német területre.<sup>34</sup> Elméleti tanítása a levélrészek megfogalmazása, a különböző felosztások és a művészi próza szabályainak tekintetében a korai itáliai ars dictandi tételeit eleveníti fel, további szövegszerű egyezést viszont Guido Faba munkásságával lehet kimutatni benne. Keletkezésének időpontját a XIII. század első felében jelölhetjük meg, s a német nevek tanúsága szerint német területen szerkeszthette össze a magát meg nem nevező szerző.

V. Az Országos Széchényi Könyvtár Clmae 39. jelzetű kódexének elemzése elsősorban arra az eredményre vezetett, hogy határozottabb vonásokban eleveníthettük fel egy XIII. századi bolognai dictator, Petrus de Loro munkásságát, amiről ezidáig csak keveset tudott az irodalomtörténet. A budapesti kódexben talált salutatio-gyűjteménye és az abban olvasható konkrét példanyag bizonyítja, hogy Petrus Bolognában működött, mégpedig nem másként, mint a dictamen tanítója. A salutatioóval foglalkozó traktátusa arenga-gyűjteményéhez csatlakozva azt is illusztrálja, hogyan képviselte munkássága a gyakorlatias irányt, mely a bolognai retorika XIII. századi fejlődésének volt a jellemzője. Azon a tényen kívül, hogy Petrus de Loro munkája egy kéziratban található a *Conpendium Rethorice Venustatis* c. ars dictandival, semmi okunk sincs feltételezni, hogy ez utóbbi is Petrus de Loro tollából származna. A *Conpendium* egy itáliai forrásokból származó meglehetősen terjedelmes és laza szerkezetű kompiláció, mely ugyancsak jól illusztrálja, hogy az ars dictandi tanítása hogyan vált gyakorlatiasabbá a kezdésmód, a proverbiumok, a dicsérő jelzők, s a különböző helyzetekre alkalmas igék példanyagának részletes összeállításával. A *Conpendium*nak éppen ez a gyakorlati jellege támasztja alá azt az — egyébként a felhasznált forrásokkal is bizonyítható — állítást, hogy keletkezése a XIII. század első felére esik.

<sup>34</sup> Itáliára, közelebbről Bolognára utal a következő salutatio: „Reverendo et dilecto in Christo fratri multe discretionis ac honestatis viro G. sancti Proculi abbati A. licet inmeritis monasterii S. Stephani abbas salutem . . . „Német területre a következő példák mutatnak: „E. dei gratia constantinus episcopus subiecto . . . „Multe sapientie et dilectionis viro domino p. iudex constantinus . . . „Petro iudici Basiliensi . . . archipresbiter constantinus.” Ms Clmae 39, fol. 2<sup>r</sup>–2<sup>v</sup>.

# Az óangol krónika

KNIEZSA VERONIKA

## 0. A Krónika jelentősége

0.0. Az *Óangol Krónika* összefoglaló elnevezés hét különálló kéziratra vonatkozik, amelyek a Brit szigeteken történt eseményekről számolnak be a kezdetektől a XII. század közepéig. A feljegyzések legtöbbje korabeli szemtanúk vallomása az angolszászok legfontosabb tengeri és szárazföldi tetteiről. A Krónika szerkezetileg történelmi elbeszélésekkel vegyes annalsztikus feljegyzések gyűjteménye, amelyhez helyi tradíciókat, dokumentumokat, korai legendákat és idegen anyagot is felhasználtak. A helyi és nemzeti események rövid összefoglalását természeti és természetfölötti jelenségek leírásával egészítették ki.

0.1. Az *Óangol Krónika* legfontosabb jellemzőjének anyanyelvűségét tartják. Olyan korban keletkezett, amikor Európában általában a latin volt az írásbeliség általános nyelve. A kontinensen nem igen írtak eredeti művet más nyelven, mint latinul, a nemzeti nyelvet legfeljebb fordításokra használták. Miért angolul írták tehát a Krónikát? Talán „tudatlanságból”? Semmiképpen. A VIII. században Beda és társai európai hírnévnek örvendtek latin műveltségük miatt. Alfréd király (? 848—899) kifakadásából azonban kitűnik, hogy a IX. századra a latin mint beszélt nyelv teljesen eltűnt. A tudományok, állapította meg Alfréd, annyira elmaradtak voltak, „hogy csak nagyon kevesen voltak a Humberen innen, akik megértették angolul a misekönyvüket, vagy akár egy levelet le tudtak volna fordítani latinról angolra, és azt hiszem, hogy a Humberen túl sem voltak sokan. Olyan kevesen voltak, hogy egyetlen egyre sem emlékszem, hogy lett volna a Temzétől délre, amikor trónra kerültem” (*Sweet* 1871, 3—4 lap). A latin tanulmányok hanyatlásáért a dánokat szokták felelősségre vonni. A northumbriai és kelet-angliai kolostorok valóban sokat szenvedtek a dán betörésektől, nem egy el is pusztult, és csak a X.—XI. században alapították újra őket. A dán invázió csak elősegítette, meggyorsította az anyanyelv használatát a tudományos művekben, hiszen Beda *Historia Ecclesiasticá*ját nem sokkal a szerző halála után lefordították angolra. Az angolszászok az íreken keresztül ismerkedtek meg a kereszténységgel és a latin ábécével. Az ír kereszténység nem Róma-centrikus volt, a latin nyelv kevésbé játszott központi szerepet. Ez magyarázza, hogy Angliában az anyanyelv, a normann hódításig, nem számított „barbár” nyelvnek, s a népi hagyományok sem voltak üldözni való ördöngösségek. Az egyház, Európa többi országának gyakorlatától eltérően, támogatta és terjesztette az anya-

\* Az óangol tanulmányok kezdeteiről, az *Óangol Krónika* fordításairól és nyelvészeti feldolgozásairól írt tanulmányom a *Filológiai Közöny* 1971. XVII. évf. 1—2. számában jelent meg.



nyelvű irodalmat. A XII. századig az íreken és angolszászokon kívül a skandinávok és az oroszok írtak anyanyelvükön történelmi művet: *Ulsteri Annalesek* (431–1540), skandináv sagák és krónikák, az orosz *Nestor* krónikája (852–1110). Ezek a krónikák egymás történelmi értékét és hitelét közvetve bizonyítják. Az *Óangol Krónika* beszámol pl. az angolszászok honfoglalásáról, de Nestor is feljegyzí, hogy germán nemzetségek vagy törzsek elhagyták északi-tenger-parti és skandináviai hazájukat, hogy idegen földeket hódítsanak meg (Rositzke, 1951, 3. lap). A dánokkal való küzdelem leírása a *Krónikában* új dimenziókat nyer, ha összehasonlítjuk a korabeli skandináv feljegyzésekkel, ahol az „ellenség” szemszögéből nézve is értesülünk a történekről. A skandináv szerzők, akik még a krónikaírásban is inkább a hősköltemény műfajától műveltek, nagy elismeréssel szólnak az angolok nemzeti hőseiről (Ashdon 1930.).

0.2. A *Krónika* igen jelentős történelmi forrás, s bár jelentőségét már a múlt században felismerték, egymásnak ellentmondó álláspontot foglaltak el vele szemben. Az egyik végletet Ingram képviseli, aki büszkén lelkendezik, hogy „filozofikus szempontból ez az emberiség második legnagyobb jelensége. Az Ótestamentumon kívül nincs olyan létező mű, régi vagy új, amely ilyen szabályos és kronologikus képet adna egy népről” (Ingram, 1912, 2–3. lap). Ezzel szemben Walter Bagehot fanyalogva állapítja meg, hogy a *Krónika* „szerzetesi magányban élő emberek műve, akik jól ismerik a klastromkert salátáit, de az eseményeknek csak elmosódott moraja jut el hozzájuk, amit aztán apránként lejegyeznek sivar krónikaikba” (Bagehot, II. 30. lap). Ez téves megállapítás, mert csak kevés olyan esemény van, amelyet a mai történetés fontosnak tart, és amiről ne találunk, mégha oly szűkszavú feljegyzést is a *Krónikában*. A *Krónika* kritikáját az angol történetírás alapján tartják (Magoun, 1935, 69–70. lap). Azokra a korszakokra vonatkozóan, amelyekkel a bejegyzések foglalkoznak, a későbbi történészek, középkoriak, újkoriak egyaránt sokszor mint egyedülálló forrásműre támaszkodnak a *Krónikára*. F. P. Magoun szerint (Magoun, uott), nincs az angol történelemre vonatkozó anyag közül egy sem, amelyik ilyen hosszú korszakot ölelne fel: az angolszászok V. századi honfoglalásától Stephen király uralkodása végéig (1154). Pl. Britania germán kolonizációjára vonatkozóan ismereteink még a mainál is hiányosabbak lennének a *Krónika* nélkül, s a későbbi angol történelem két életbevágóan fontos eseményéről, a skandináv és normann hódításokról is csak innen meríthetünk információt, amit, mint Magoun kifejti, lehet kritikával fogadni, vagy akár vissza is lehet utasítani, de semmi esetre sem lehet figyelmen kívül hagyni (Magoun, uott, és Stenton, 1925, 15. lap).

0.3. A *Krónika* az irodalomtörténész számára is jelentős. Az angol történelmi próza első próbálkozásait láthatjuk benne. N. G. Garmonsway szerint (Garmonsway, 1954. XVI. lap), a 755-ös év bejegyzésében az első angol elbeszélést, a krónikás Hódító Vilmosról írt jellemzésében az életrajzírás kezdeteit figyelhetjük meg. A kezdeti szűkszavú, személytelen bejegyzéseket a X. század után eleven, egyéni, sokszor szenvedélyes hangú leírások váltják fel. Természetesen hiba volt, mint azt Plummer (Plummer, 1899. XIX. lap) kortársai szemére hányja, a XIX. század irodalmi mércéjével mérni, és ennek alapján „durvának”, „primitívnek”, ítélni a *Krónikát*. Az irodalomtörténészek szerint a normann hódítás idejére kipusztult az angol irodalom. Chambers figyelemeztetett rá, hogy amíg angol nyelvű krónikák vannak, nem lehet ilyen kategorikusan kijelenteni (Chambers, 1932).

A *Krónika* nyelvészeti szempontból is igen fontos. Sajnos a szövegek

értékelése és lokalizációja szempontjából a nyelvi kritériumok nem döntő érvényűek, mert a kéziratok vándorlása során a másolók saját koruk és nyelvjárásuk nyelvi — helyesírási sajátosságait érvényesítették az eredetivel szemben. Ennek ellenére, különösen a legrégebb és legújabb részek nyelvi összehasonlításával végigkísérhetjük az angol nyelv változásait a IX-től a XII. századig.

### 1. *A Krónika mint műfaj*

1.0. A Krónika annalisztikus formában íródott. Ezt a formát Európában Eusebius, Szt. Jeromos, Prosper Tiro, Cassiodorus, Izidor és mások vezették be. Ezek a szerzők mind latinul írtak. Valószínű, hogy a műfaj Angliába csak sokkal később jutott el.

Plummer szerint az annalesek elbeszélés vázlatok: ezt a műfajt a peruiak kipuihoz hasonlította, ahol a különböző színű fonalakra kötött csomók egy-egy történet emlékeztetőül, „címszavául” szolgálnak. „A korai krónikák ezekhez a csomókhoz hasonlítanak, mert a lakonikus feljegyzések sokat jelentettek, de abból csak keveset fejeztek ki, s így olyan csomógyűjtemények, amelyek megoldása szerzőjükkel együtt elpusztult . . . Az, ami a mi számunkra csak egy sovány, kopár mondat, az a kor embere számára egy téli estére való szórakozás volt” (Plummer 1899 II. XX. lap). Az eseményeket megőrizték emlékeztetőben, amit elfelejtettek mítoszokkal és legendákkal pótolták. Amikor szükségét érezték a képzelet fékentartásának, kronológiai táblázatokban találták meg biztosítékukat a történelmi igazság megőrzéséhez.

1.1. A *Krónikával* foglalkozó szerzők (Plummer 1899, Smith 1935, Garmonsway 1954) megegyeznek abban, hogy az annalisztikus írásmód, legalábbis az óangol *Krónika* esetében ún. „Húsvéti táblázatok” hagyományára vezethető vissza. Ezek azt a célt szolgálták, hogy megkönnyítsék a pápáság számára a húsvéti vándorünnep megállapítását egy-egy évre. A táblázatban a különböző dátumok, időszámítások és csillagászati bejegyzések hasábjai mellett hely maradt a négy évenként ismétlődő szökőévek jelölése számára. Ezt a margót használták fel rövid történeti vagy csillagászati megjegyzések rögzítésére. Ezek a megjegyzések nem a korabeli történelem alapjainak lerakását szolgálták, csupán arra, hogy megkülönböztethessék az egyik évet a másiktól, amelyek az idő múlásával összekeveredhettek volna.

Az óangol *Krónika* legrégebbi részein is ez az emlékeztető jellegű, egysoros bejegyzésforma tükröződik. A Parker Kézirat (vö. 2.0.) első keze pl. előre beírta minden sor elejére az évszámot nyilván azzal a megfontolással, hogy egy-egy évnek egyetlen sor is elég lesz. Még egy kapocs volt a „Húsvéti táblázat” és a krónika között, amelyet az időszámítás kérdéseivel foglalkozó egyházatyák kovácsoltak, akik be akarták bizonyítani táblázataik tudományos értékét. Hogy angliai példánál maradjunk, Beda *De Temporum Ratione* c. művében, miután megmagyarázza azt a korszakolási elvet, amelyet táblázataiban használ, ti. hogy a világ kezdetétől vagy Krisztus születésétől számítja-e időszámítását, illusztrációképpen felvázol egy rövid krónikát. Jones megállapította: „A biblia krónikák írására ösztönöz, a húsvéti táblázatok annalesek írását segítették elő. A IV. század utáni időszámítással foglalkozó munkák összekötötték az elméletet a gyakorlattal, a krónikák és annalesek egyesüléséhez vezettek.” (Jones 1947, p. 119).

1.2. A krónika a történetírás legegyszerűbb formája. A legrégebbi törté-

netírás-kísérletek rendszerint krónikaformát öltöttek. Listaszerűen felírták az évszázadokat, éveket, rendszerint csak egy-egy üres sort hagyva mellettük. Ezek közül annyit töltöttek ki, amennyihez anyag állt a rendelkezésükre, a többi üresen maradt későbbi kiegészítésre várva, s nagyon sok az óangol Krónika tanúsága szerint, véglegesen is üresen maradt. Capgrave *Chronicle of England* című munkája Dedikációjában eképp magyarázta meg az üresen hagyott sorok szerepét: „Ha más tudós emberek, akik többet olvastak nálam, vagy olyasmit is találtak, amit én nem, vagy régebbi könyveik vannak, amelyek többet írtak arról, ami Ádám óta napjainkig történt, mint az enyéme, az évszámmal ellátott üres sor készen várja, hogy kiegészítsék” (Hingeston, 1858). A régebbi krónikák üresen maradt sorainak évszámait az újabbak egymás mellé írták, mintha azok is a szöveghez tartoznának. Plummer felveti a gondolatot, hogy talán annak a mechanikus folyamatnak az eredménye az óangol *Krónikának* az a szokása, hogy a bejegyzéseket nem idő- hanem helyhatározó szóval kezdi: *hér* „itt”. (Plummer, 1899. XXII. lap).

1.3. A krónika és történelem módszereiben különbözik egymástól. Az annalistának nem feladata, hogy általánosításokat vonjon le a történelmi folyamatokról, vagy hogy megvilágítsa az események közötti összefüggéseket. A krónika, mint neve is mutatja, időrendben mondja el az eseményeket. A történelem ezzel szemben az emberiség tetteit tanulmányozza, az események kölcsönös kapcsolatait és egymásrahatásuk teljességében. Ez a lényege annak a megkülönböztetésnek, amelyet Gervase Canterbury szerzetes 1163-ban írott latin nyelvű angol történelme előszavában találunk: „A történetírónak és a krónikásnak egy és ugyanaz a szándéka és ugyanazt az anyagot használják fel, és eljárásuk és írói stílusuk különböző. Mindketten ugyanazt tartják szem előtt, mert mindketten az igazságot keresik. A feldolgozás stílusa különböző, mert a történetíró kimerítően és ékesszólóan ír, a krónikás egyszerűen, röviden” (Garmonsway, 1954, XVIII. lap). A krónikás feladata a tények rögzítése. A krónika nem lépett fel különösebb szerkesztési igényekkel. Különböző szerzők műveiből, dokumentumokból másolták ki az anyagot, a lényeg csak az volt, hogy megfelelő időrendben rendezzék el. A történelem lezárt, kerek egész, a krónika rugalmas, „fejlődőképes”, bármelyik részéhez hozzá lehet írni, betoldani újabb anyagot. Mivel egymást váltó írónemzedékek munkája, sem formát, sem arányokat nem várhatunk tőle. A növekedés bizonyos szakasza után munkába lép a kompilátor. Ekkor válik először a krónika egyetlen ember munkájává. Ez a munka főleg az anyag kiválogatásában merül ki, de az új krónika egyben azt is elárulja, hogyan veti ki az újabb érdeklődés a régebbit. Ennek a névtelen és sokszerzőjű krónikának a fő jellemvonásait figyelhetjük meg az óangol krónikában, amely egy magasabb fokot képvisel. Megfigyelhetjük bennük az irodalmi fejlődés különböző fázisait, a különböző generációk történelmi igényét és ízlésének változását. Míg a legkorábbi részek a primitív történelmi próbálkozásokat mutatják be, a kései bejegyzésekben a történelmi kompozíció érését, fejlődését vehetjük észre. Egyes helyein az elbeszélés megközelíti a „történelem méltóságát” (Plummer, 1899. XVIII. lap).

1.4. Az annalsztikus forma alkalmazásakor feltűnő az *Óangol Krónika* kronológiai következetessége. A mai történész meglehetősen pontossággal tudja datálni az eseményeket, de a középkorban még a leggondosabb történetíró sem tudta az örökölt kronológiát tudományosan áttekinteni. Az időszámítás rendkívül bonyolult probléma volt, amelyet vagy nagyon nehéz lett volna megoldani, vagy egyáltalán nem is kísérelték meg.

A latin nyelven író szerzők különféle módszerek között válogathattak. A korszakot a világ kezdetétől számíthatták, vagy egy-egy király trónralépésétől. A tisztüket évente váltó római konzulok nevével is lehetett azonosítani az évet. Az 1. sz. 312-től divatba jött megadni az ún. indikció számot, amely minden adott év helyét egy 15 éves cikluson belül határozta meg (ezeket a ciklusokat eredetileg a római birodalom adózási rendszere számára alakították ki). Ez utóbbi módszer csak kevéssé volt használható egy évszám megállapításához, ha nem volt ismeretes, hogy hány ciklus múlt már el, vagy kétséges volt, hogy mikor kezdődött. A ma is használatos időszámítást Dionysius Exiguus, alexandriai szerzetes állapította meg húsvéti táblázata számára. A ciklusok alapján kiszámította Krisztus születésének évét, s ezt használta kiindulópontul, az akkor használatos eljárás, Diocletianus uralkodásának kezdete (282) helyett. Ugyanis összeegyeztethetetlennek tartotta, hogy a „gonosz keresztényüldöző” emlékét örökítse meg ciklusaiban. Ezzel született meg tulajdonképpen a modern időszámítás (Jones, 1947.) Az „Anno Domini” időszámítás csak a VII. században jutott el Angliába, és elterjedésében nagy szerepe volt Beda Venerabilisnak és munkái népszerűségének (vö. 3.2.) Beda érdeklődését a húsvét pontos megállapításáról folyó viták keltették fel a kronológiai kérdések iránt. Az, hogy szinte szó szerint idézte Wilfrid püspöknek a 665-ös whitbyi szinódusban elhangzott beszédét, ahol a püspök Dionysius számítási módszerét támogatta, arra utal, hogy Beda észrevette ennek a módszernek a jelentőségét. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy maga nem használta azonnal ezt az új időszámítást, csak legnagyobb és leghatásosabb művében, a *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*ban áll ki Dionysius módszere mellett. Beda tudós tekintélye és a *Historia Ecclesiastica* rendkívüli népszerűsége mind Angliában, mind a kontinensen nagyban hozzájárult az új időszámítás elterjesztéséhez.

Angliai szempontokból rendkívül hasznos volt az Anno Domini időszámítás. Az angol-szászok királyaik uralkodási évei szerint számították korszakaikat. Amikor azonban a különböző angol királyságok püspökei szinódusba gyűltek és közös dekrétumukat mindegyik püspök a saját királya uralkodási éve szerint keltezte, ez nemcsak körülményes volt, hanem az angol egyház egységességének sem felelt meg (Garmonsway 1954, Poole, 1926).

1.5. A XII. századi skandináv krónikákkal való összehasonlítás megmutatja, hogy milyen jelentős eredmény az, hogy az *Óangol Krónika* a VIII–IX. századtól kezdve egységesen a modern időszámítás szerint keltezi feljegyzéseit. Bár a skandináv történetírások színesebben, elevenebben beszélnek az eseményekről, ironikus vagy drámai szemszögből mutatva be azokat, a történész számára nem annyira a leírások tévedése vagy kitalált volta okozza a legnagyobb nehézségeket, hanem az abszolút kronológiára való törekvés hiánya (Ashdown, 1930; Garmonsway, 1954. XIX. lap). Természetesen az óangol Krónika kronológiája is okoz problémát. A kronológiai pontatlanságokat sokszor mechanikus íráshiiba is okozhatja. Az a szokás pl., hogy az évszámokat előre bevezették, súlyos dátum eltolódáshoz vezethetett, ha a bejegyzés az előírányozottnál több helyet igényelt, s az íródeák elfelejtette kijavítani a többi évszámot. A másolási munka is sok hibalehetőséget rejtett, pl. ha nem vették figyelembe az üresen hagyott évet, ezzel egy-két évvel előbbre hozhatták az eseményeket.

A Krónika valamennyi fennmaradt kéziratában 2 sőt 3 évnyi eltolódás van (vö. 3.4.0. sz.). Az A és G szövegben (vö. 2.0. és 2.2.) X. és XI. századi

kezek igyekeztek kijavítani a keltezési hibákat, helyenként sikerrel, de máskor még jobban összekeverték a dátumokat. Kronológiai ellentmondást és következetlenséget eredményezett az is, ha különböző források helyes és helytelen évszámozású anyagát kritikátlanul összevegyítették. Emiatt a Krónikának sok olyan bejegyzése van, amelyek ellentmondanak a külső bizonyítékoknak és gyakran a Krónika saját állításainak is (Angus, 1941; Garmonsway, 1954; Whitelock, 1954.).

1.6. Ha a különböző kéziratokban csak egy év eltolódás mutatkozik egy-egy esemény datálásában, nehéz megállapítani, valóban tévedésről van-e szó. Ugyanis a kronológiai zavar másik fontos előidézője a történelmi év kezdetének kiszámításában alkalmazott különböző gyakorlat is lehet. A középkori krónikás, miután elhatározta, milyen időszámítást használ, legalább féltucat újév-napja között válogathatott. A leghasználatosabb évkezdő napok a következők voltak: 1. a mi január 1-üinket megelőző március 25. (Annunciatio; stylus Pisanus), 2. szeptember 1 (konstantinápolyi vagy görög indikció), 3. szeptember 24 (Cézári indikció), 4. december 25 (karácsony, Nativitas, Inkarnáció, télközép napja), 5. január 1 (a római civil év kezdete, Circumcisio), 6. a mi január 1-ünk utáni március 25 (Annunciatio; stylus Florentinus), 7. húsvét változó ünnep.

1.7. A Krónika legrégebbi bejegyzései nem adnak támpontot az évkezdésre. A későbbiekre vonatkozóan is legtöbbször csak közvetett vagy negatív bizonyítékok alapján következtethetünk. Amennyire meg lehet állapítani, a Krónikában a stylus Pisanus (1), a görög indikció (2), és január 1 (5) nem szerepel újévként. Plummer úgy vélte, hogy a karácsonyi és húsvéti évkezdés jellemző a krónikára. Későbbi vizsgálatok során megállapították, hogy amit Plummer húsvéti kezdésnek vél, az inkább március 25-i újév (stylus Florentinus), Poole kimutatta, a normann hódítás előtt Angliában nem követték a húsvéti évkezdés gyakorlatát (Poole 1901). Plummer nem ismerte fel a harmadik évkezdési módot, a cézári indikciót, szeptember 24-et. Beda ezt a napot jelölte ki újév napjának, s ezt alkalmazta *Historia Ecclesiasticájában* és annak krónikaszerű összefoglalásában (vö. 3.0.3.). A Krónika kompilátorai ennek az összefoglalásnak az átvételével az évkezdési stílust is örökölték, s a X. század közepéig alkalmazták, de nem kizárólagosan. Hodgkin szerint már a IX. században divatba jött a karácsonyi évkezdés. A Merciai Register (vö. 2.1.) rendszerint karácsonnyal kezdi az évet, 17-től kezdve a wessexi folytatás (vö. 3.2.0.) is ezt használja. Ha ezután is kimutatható még az indikciós kezdés, valószínűleg azért, mert a kompilátor olyan anyagot másol, amely még szeptember 24-i újévet használ. A XI. századdal csatlakozik az előző stílusokhoz a március 25-i évkezdés, a Krónika C szövegében (vö. 2.2.). Ez egészen 1066-ig világosan kimutatható, az E kézirat (vö. 3.3.0.) is ezt a stílust alkalmazza a hódítás követő években, de 1094-gyel világosan visszatér a karácsonyi évkezdéshez. (Poole, 1901; Whitelock a Plummer 1954<sup>2</sup>-ben; Hodgkin, 1952).

Ezek az évkezdési stílusok lényegében nem változtatják meg azoknak az eseményeknek az alakulását, amelyek tavasztól ősziig zajlottak le, de megmagyarázzák, hogy miért van éveltolódás a külföldi események rögzítésénél.

Van néhány bejegyzés, amelyeket nehéz bármelyik stílussal megmagyarázni. Ezekben többnyire hadmozdulatokat írnak le, pl. a dánok 1009–1010-es hadjáratát. Plummer erre a két évre tavaszi évkezdést javasolt karácsonyi helyett. Valószínűnek látszik azonban, hogy az író itt inkább a hadjárat egységét tartotta szem előtt, mely elhúzódtott tavaszig, s nem akarta az

események elmondását megszakítani. Több ilyen példa van a korábbi részekben is, ahol az író inkább hadviselési évet vett figyelembe, (Plummer, 1899; és Whitelock a Plummer 1954<sup>2</sup>-ben, Poole 1926).

## 2. *A Krónika kéziratai*

2.0. *Corpus Christi College MS 173.* A kéziratot előző tulajdonosáról, Parker canterbury érsekről (vö. 4.2.). *Parker Krónikának*, valószínű másolási helyéről winchesteri krónikának, ritkábban Plegmund IX. századi canterbury érsekről (vö. 3.1.0.) *Plegmund Krónikának* is nevezik. A szakirodalomban a Krónika kéziratait az ábc betűivel szokták azonosítani, ez a kézirat rendszerint, mind az *A* (Plummernél *Ā*) változat szerepel. (Plummer jelölésére vonatkozóan vö. 2.6.)

Ez a krónika legrégebbi kézirata. 13–14 kéz írását különböztették meg a szövegben a legkorábbi a IX. század végéről vagy a XI. század elejéről való. 1001-ig Winchesterben írták, erre számos helyi jellegű megjegyzés enged következtetni. Ezután sokáig nem folytatták, majd valószínűleg a normann hódítás után, 1070-ben került Canterburybe; a későbbi katalógusok a canterbury Christ Church kolostor tulajdonaként tartották nyilván. Itt tíz bejegyzéssel bővítették 1070-nel bezárólag, és számos Canterburyre vonatkozó megjegyzéssel egészítették ki a korábbi szöveget is, amelyek kedvéért nem egyszer az eredeti írást kivakarták. Az interpolációk az *F* kézirat (vö. 2.5.) kompilátorának kézírásával készültek. A krónikát geneológiai előszó vezet be, és Lanfranc canterburyi érsek latin nyelven írt cselekedetei, angol és latin nyelvű törvények zárják a kéziratot.

Bár a kézirat nem eredeti fogalmazás, hanem, mint azt Plummer kimutatta (Plummer 1899. CII. lap), legalább második másolat, mégis igen jelentős, egyrészt kora miatt, másrészt mert nyomon követhetők benne a krónika fejlődési szakaszai, és világosan elkülöníthetők a későbbi interpolációk az eredeti szövegtől.

A szöveget 891-ig egy kéz írta, ez az alfrédi krónika, vagy első kompiláció (vö. 3.1.1.—3.1.5.). Ezután két folytatást írtak hozzá, 925-ig, illetve 975-ig (vö. 3.2.0., 3.2.2.). Ezek a részek megegyeznek a többi kézirat megfelelő részeivel. 978-tól 1001-ig a Parker krónika a többitől eltérő független szöveget ad. Valószínű, hogy a sorozatos dán betörések okozták, hogy a krónikát nem írták tovább. Bár Winchestert mint keletkezési helyet egyes szerzők kétségbevonják (vö. 3.1.4.), a számos Winchesterre vonatkozó megjegyzés arra enged következtetni, hogy ezt a krónikát legalábbis a X. század közepétől Winchesterben másolták, (Stenton, 1925, 20. lap, Plummer 1899. XCIV. lap).

2.1. *British Museum Cotton MS Tiberius A VI.* keletkezési helye szerint *Abingdoni Krónika*, a szakirodalomban általában a *B*-szöveg megjelölést kapja. Szorosan összefügg a *C*-szöveggel, mindkettő közös eredeti önálló másolata, mindkettőnek megvannak a rá jellemző hibái és eltérései. Közös érdekességük, hogy a 915-ös bejegyzés után a *Merciai Registert* (vö. 3.2.1.) illesztik a szövegbe. A második wessexi folytatást, 924–975-ig (vö. 2.2.2.) két abingdoni vonatkozású bejegyzéssel egészítik ki, 976-ra és 977-re, *B*-nek ezzel vége is szakad. A kéziratot egyetlen kéz másolta. Joscelin, Parker érsek titkára, (vö. 4.3.) *Historia Saxonica S. Angustini Cant.* névvel jelöli. Lehetséges, hogy e kolostor számára másolták, de sem külső, sem belső bizonyíték nincs rá Joscelin állítá-

sán kívül. N. Ker (Ker, 1957. p.) megállapította, hogy a *B*-ben megtalálható pápák listáját ugyanaz a kéz írta, mint a hasonló listát *A*-ban. Eszerint *B*-nek a XII. században a canterburyi Christ Church kolostorban kellett lennie.

971-től néhány Abingdonra vonatkozó interpoláció található a szövegben, de a dátum előtt nem esik említés Abingdonról, így csak jóval a kolostor X. század közepi újjáalapításakor kerülhetett oda a krónika. *B* másolatát a XI. század elejére datálják. (Whitelock stb. 1961. XII. lap). Egy levált fólióról, *British Museum Cotton MS Tiberius A III.* fólió 178-ról megállapították, hogy mind a kézírás, mind a külső jegyek alapján (pl. ugyanúgy 26 sor szöveg van. laponként, mint *B*-ben stb.), hogy eredetileg *B* genealógiai előszava volt. Ezt már Plummer is felismerte, és ezért  $\beta$ -nak nevezte. (Plummer, 1899. Ker, 1957, lásd még Dickins 1952.). Ez azért volt jelentős, mert az *A*-kézirat wessexi eredetű genealógiája helyett egy angliai recenziót képvisel (vö. 3.2.6.). Valószínűleg 977 körül írták, mert az utolsó király, Vértanu Edward uralkodásának idejét nem tünteti fel; Edwardot 978 márciusában gyilkolták meg.

*B*-ről valószínűleg Joscelyn készített másolatot, amelyet ma az oxfordi Bodley Könyvtárban őriznek.

2.2. *British Museum Cotton MS Tibertus B 1.* A szakirodalom szerint *C*-változat. A másik abingdoni krónika. A kéziratban óangol nyelvű Orosius fordítás, metrikus kalendárium és gnomikus versek előzik meg. Mivel a krónika új nyalábon kezdődik, nem lehet megállapítani, hogy eredetileg is összefüggött-e az Orosiussal, vagy csak Cotton (vö. 4.7.), köttette egybe. A krónikát több kéz írta, a XI. század második felében. Warner szerint (Warner, 1884), az 1049–1066-os szöveget író kéz egykorú a leírt eseményekkel, de az első és utolsó kéz között nincs nagy időbeli különbség. *C* nem maradt abba 977-ben, hanem tovább folytatták. Jelenlegi formájában 1066-ig tart, de csonkán végződik, és nem is lehet megállapítani, hogy eredetileg meddig terjedt. Az elbeszélés az 1066-i Stamford bridge-i csata leírása közben szakadt félbe, ezt egy száz évvel későbbi kéz egy újonnan hozzácsatolt fólión pár sorral kiegészítette.

*C* elhagyta a genealógiai előszót, csak Julius Caesar angliai hadjáratáról szóló rövid bejegyzéssel kezdődik (vö. 3.2.6.). 915 után *C*-ben is megtaláljuk az egy tömbben beillesztett *Merciai Registert* (vö. 3.2.1.). Feltűnő a krónika XI. századi részének erős Godwin ellenes hangja, holott az oklevelek tanúsága szerint Abingdon sok adományt kapott Godwintól. *C* 977 utáni bejegyzései értékes forrásul szolgálnak azokra az eseményekre vonatkozóan, amelyeket leírnak, pl. Tétova Athelred uralkodására vonatkozóan, a 978-tól 1017-ig terjedő időszakra *C*-ben található a legtöbb információ. Az *A*-val, *D*-vel vagy *B*-vel (vö. 2.0., 2.3., 2.4.) parallel helyeken is *C* sokszor mindegyiknél eredetibbnek mutatkozik (Ashdown, 1930).

2.3. *British Museum Cotton MS Tiberius B IV.* A *D*-kézirat, más néven worcesteri krónika. Kb. 7–8 kéz írása, a XI. század végéről vagy a XII. század elejétől. 282-től 693-ig hiányos, ezt a részt késő XVI. századi kéz (Joscelyn?) pótolta *A*, *B*, *C* és *E* alapján. Tartalmában is különbözik az előző krónikáktól, az északi recenzióhoz tartozik (vö. 3.2.4.). *B*-től és *C*-től eltérően a *Merciai Registert* nem egy tömbben, hanem az évszámoknak megfelelő bejegyzésekben írja (vö. 3.2.1.). Nem lehet tudni, hogy *D* mikor kapta a rá jellemző anyagot, korábbi archetípusában-e, vagy csak amikor mai formáját elnyerte. Az a tény, hogy a XVI. században a kézirat a worcesteri katedrális tulajdonában volt, és hogy számos megjegyzés vonatkozik a worcesteri püspökséghez tartozó kolostorok eseményeire, arra ösztönözte a kutatókat, hogy Worcester

jelöljék meg keletkezési helyül, (vö. 3.4.). Skandinávia iránt mutatott érdeklődés miatt Plummer inkább Evesham mellett döntött (Plummer, 1899, CXX. lap), mert ennek a kolostornak a XI. században Dániában volt testvér-kolostora. 962 és 1016 között a worcesteri püspökség és a yorki érsekség szoros kapcsolatban volt egymással, több worcesteri püspök került a yorki érseki székhelybe. Ezzel magyarázzák a kézirat kifejezetten északi érdeklődését. Mivel ezekben az északi vonatkozású feljegyzésekben Aldred yorki érsek a központi alak, és feltűnően sok a külföldi anyag a korábbi részekhez képest, Atkins Yorkot jelöli meg keletkezési helyül, és nem is annyira kolostori terméknek tartja, hanem úgy véli, hogy az érsek kíséretéből írhatta valaki (Atkins, 1940, ezt a felfogást veszi át Ashdown is, 1930, XV. lap). Feltűnő, hogy a krónika nem is említi Aldred utódját, Wulfstant, aki a worcesteri írók műveiben (pl. Florence of Worcester vö. 3.4.1.), kiemelkedő helyet foglal el (ti. Wulfstan is, Aldredhez hasonlóan, először worcesteri püspök volt, azután lett yorki érsek).

*D* másik figyelemre méltó vonása, hogy 1057-től kezdve nagy figyelmet szentel skóciai Margaretnek. Az 1057-es bejegyzést Margaret családfájával egészíti ki, amelyhez a wessexi királyi házból való származását hangsúlyozzák. Az 1067-es bejegyzés Margarettal foglalkozik, a részlet egy szent életrajzából vett kivonatként hat. Későbbi bejegyzések skóciai belső ügyek iránt mutatnak érdeklődést. Emiatt feltételezi Plummer (úgy Stenton, 1943, 680 lap; ettől eltér Whitelock, 1961), hogy a kézirat a skót udvar számára készült. Plummer a szövegnek ezt a részét a XII. század legelejére keltezi, mert úgy véli, hogy Margaret iránt az érdeklődés akkor ébredt fel, amikor leánya, Edith-Matilda 1100-ban férjhez ment II. Henryhez; Margaret 1093-ban halt meg, halála előtt nem állt volna a compilátor rendelkezésére az életrajza (Plummer, 1899, LXXVIII. lap). A kézirat 1079-ben csonkán végződik, a lap alját levágták. Nem sok vesztetett el, mert a fólió túloldala üresen maradt. Ide 1080-as dátummal egy késői XII. századi kéz egy 1130-ban történt skóciai eseménnyel egészítette ki a szöveget. *D* az *A*, *B*, *C* kéziratoktól eltérően nem a genealógiai bevezetéssel kezdődik, hanem mint *E* és *F* is, Beda *Historia Ecclesiasticá*jából a Brit szigeteket és az ott lakó népeket ismertető résszel (vö. 2.0., 2.1., 2.6., illetve 2.4., 2.5.).

2.4. *Bodley Könyvtár Oxford, Laud, MS 636.* A szakirodalom *E*-kézirat vagy *Peterboroughi Krónika* néven említi. Három részből áll; egy 1121-ig terjedő krónika XII. század másolatából és két folytatásból, 1122-től 1131-ig, és 1132-től 1154-ig. A másolt rész egyetlen kéz írása, az első folytatásra vonatkozóan eltérően a vélemények. Plummer és követői szerint (Plummer 1899, XXXV. lap, Rositzke, 1951, 5. lap) hat kéz váltakozik. Wanely szerint (Wanely 1705), s ezt Ker (Ker, 1957) legújabb vizsgálatai megerősítették, valóban hat részletben írták azt a szövegrészt, de csak tintában és időben van eltérés, nem magában a kézben. A második folytatást teljesen eltérő, a XII. század közepéről származó kéz írta, amely egykorú a leírt eseményekkel. Plummer is, elődei is csonkának tartották a kéziratot, mert az utolsó lap kopott, és a nyalábban páratlan számú fólió található. A modern vizsgálatok azonban kimutatták, hogy a páratlan fólión az első folytatás befejező része található, a második folytatást egyetlen nyalábra írták, tehát nem vesztetett el levél a kézirat végéről. Röntgen átvilágítással azt is megállapították, hogy az utolsó szó után az író odaírta a kis háromszöget, a korabeli szöveglezáró jelet, tehát teljes szöveggel van dolgunk. (Clark, 1954.). A kéziratot jelenlegi formájában minden kétséget kizáróan Peterboroughban írták.



A szöveg a *Krónika* északi recenzióját képviseli (vö. 3.3.3.—3.2.5.). Az eredeti kompiláció másolása után nem került bele az első wessexi folytatása, sem a *Merciai Register*, csak néhány, *D*-től eltérő, northumbriai feljegyzés. A második wessexi folytatást *D*-hez hasonló formában írták hozzá, de a 937-es és 942-es verset rövid prózai bejegyzés helyettesíti. 983-tól 1018-ig *C*-vel párhuzamos a szöveg, majd 1022 és 1031 között *D*-vel. Ezután *E* feltűnően pontos és részletes adatokat közöl olyan déli eseményekről, amelyek a többi kéziratban vázlatosak. Ezek a részek délre utalnak mint keletkezési helyre. A legvalószínűbb Canterbury, mind politikai, mind kulturális központ jellege miatt. Ez megmagyarázná a heves Godwin-párti hangot is, mivel Godwin Kent ura volt. 1067-ig találunk a kéziratban Canterburyre utaló megjegyzéseket, ezután a krónika keletkezési helye kétséges, de feltehető, hogy továbbra is Canterburyben maradt. 1079 után *E* az egyetlen változat, a normann hódításról és a normann uralomról az egyetlen anyanyelvű forrás. Minden szerző kiemeli az 1086-os bejegyzésből Hódító Vilmos eleven, egykorú jellemzését. A krónikát 1121-ig írták délen, ezután került fel Peterboroughba. Minden valószínűség szerint az 1116-os tűz pusztításai tették szükségessé, hogy kölcsönkérjék és lemásolják a krónikát. A másolás során számos helyi jellegű interpolációval egészítették ki a szöveget, ezek a betoldások rendszerint az eredeti feljegyzések végére kerültek, és legtöbbször nyelviileg is eltérőek. Az interpolációkat adománylevelek alapján írták (a felhasznált oklevelek általában hamisak, csak kettő valódi közülük, a 777-es és 852-es bejegyzések kiegészítése, ahol az apátság földjeinek birtokba adásáról van szó, Birch, Stenton, 1933. 313—326 lap), és helyi tradíciók alapján az apátság történetéről és apátjairól, lehetséges, hogy ez írásos formában is megvolt.

A kéziratban sok a latin nyelvű bejegyzés. Ezeket négy csoportra lehet osztani: 1. a kontinens egyházi ügyei 114—625; 2. Nagy Károly csatái 769—812; 3. angol egyházi ügyek, valószínűleg kódexek margójára írt feljegyzések alapján; 4. normandiai ügyek 876—1062. Ezek közül *F* tanúsága szerint csak a 3. és 4. csoport volt meg *E* eredetijében (vö. 2.5.), a másik kettőt Peterboroughban írták hozzá a krónikához, a roueni annalesekből (*Annales Rotomagenses*) vették át, csaknem szó szerint (Garmonsway, 1954; Whitelock 1954). A *Krónika* érdekessége, hogy két XII. századi folytatását 1121-től 1131-ig több részletben, az eseményekkel nagyjából egy időben írták, bár van rá bizonyíték, hogy az adatok egy részéhez forrásművet használt fel az írója. Ugyanis a Florence of Worcesternek tulajdonított XII. századi latin nyelvű krónika, a „*Chronicon ex chronica*” című kompiláció egyes részletei, pl. az 1130-ra vonatkozó bejegyzés, annyira hasonlítanak *E* megfelelő helyeire, hogy ezt nem lehet véletlen egyezéssel magyarázni. Viszont az a tény, hogy a speciálisan Peterboroughra vonatkozó részek hiányoznak Florence munkájából azt mutatja, hogy Florence nem használhatta magát *E*-t. Valószínű tehát, hogy erre az időszakra is voltak az általános érdeklődésre számot tartó eseményekről feljegyzések, amelyeket az *E* írója is, Florence is felhasznált. Ezzel megdőlt az a nézet, hogy a *Peterborough-i Krónika* első folytatása sajátosan peterborough-i termék.

A második folytatás 5 évszámozott feljegyzésből áll, valójában az 1132 és 1154 között lezajlott eseményekről szól. Ezt a részt 1154—1155 körül írhatták, Stephen király halála után az ő uralkodásáról. Ez a rész mind nyelvvel, mind kézírásával elüt a kódex előző részeitől. Maga a szöveg megközelíti a történelemírás fogalmát (Plummer, 1899, LXVIII. lap), nem annalisztikus felsorolás, hanem az események természete szabja meg az elbeszélés menetét és fel-

osztását. A szerző személye sok vitára adott okot a Krónikával foglalkozók körében, (vö. 3.4.6.).

2.4.1. A krónika szövegét 91 folióra írták. A 86 versótól a 96 versőig a széles margón XVI. századi angol—normann krónika található. Laponként 30 sornyi a szöveg, a 2 rectótól a 7. versőig két hasámban, egyébként egy hasámban. Az írott felület  $10 \times 17,5$  cm, a normann szöveget tartalmazó levelek  $17 \times 24$  cm-esek, a többi  $14 \times 20$  cm-esre vágták, feltehetően a kötésnél, amikor papírlapokat is kötöttek a pergamenlevelek közé.

A kézírást nagy iniciáléval, zöld *B*-vel kezdődik, amely pirossal van díszítve. Az évszámok, és 1124-től a kézirat végéig a bejegyzéseket kezdő nagybetűk is pirosak. Az ezt megelőző bejegyzések fekete kezdőbetűit néhol pirossal töltötték ki.

2.4.2. 1123-ig minden bejegyzés új sorban kezdődik, az évszám a sor elején, baloldalt, 1124, 1125, 1127, 1128, 1131 évszámát az előző bejegyzés utolsó szava után, a sor közepére írták. A második kéz rendszerint a sor elejére írja az évszámot.

Sok a tévedés az évszámozásban, ezek nemcsak az eredeti kompiláció évszámeltolódásaiból származnak (vö. 3.4.0.). Az évszámok véletlen kettőzésekével, mások kihagyásával nagyjából megtartja az író a párhuzamot a többi kéz-irattal, de 1043 után, amikor egy üres évszám kihagyásával már egy évvel elmaradt a kronológiától, 1043-at és 1046-ot kétszer írják le, s így 3 évre növekszik az eltolódás. Mivel 1049-től 1051-ig kihagyják az évszámokat, ismét helyrejön a kronológia.

A második kéz sok eseményt nem rögzít dátumhoz, s bár az 1131 és 1154 között lejátszódó eseményeket írja le, a szövegben csak 1132, 1135, 1137, 1138, 1140 évszámok szerepelnek.

2.5. *British Museum Cotton Domitian MS A VIII.* Más jelöléssel az *F* kézirat. Szintén a canterburyi Christ Church kolostorban írták. Kétnyelvű krónika, angol és latin. Egy kéz írása, a XI. század végéről vagy a XII. század elejéről. Mivel 1058-ban csonkán végződik, nem lehet megállapítani, hogy eredetileg meddig terjedt. Az angol rész *E*, illetve mivel a peterborough-i részeknek nincs nyoma, *E* archetípusának szövege alapján készült rövidített kompiláció. A kompilátor helyenként a Parker kéziratot is felhasználta (paleográfiai vizsgálatok szerint ő volt az *A*-kézirat interpolátora). Lehet, hogy *E*-t, *E* archetípusát (vö. 3.3.3.) kiegészítette. *A* olvasataiban ez magyarázná *E* és *A* egyezéseit. *F*-nek saját anyaga is van, főleg egyházi és kenti vonatkozásúak. A latin szöveg sok esetben független az angoltól, Beda *De Temporum Ratione*jából és a *Historia Ecclesiasticá*ból vesz át részleteket. Ha a latin nem eredeti latin nyelvű szövegből való átvétel, hanem az angol fordítása, az író az eredeti krónikaszöveg alapján fordít, nem a saját kompilációja szerint (Plummer. 1899, XLII. lap). Sok esetben a latin fordítás értékes magyarázattal, illusztrációval szolgál az angol nyelvű krónikák homályos olvasataihoz. Plummer „holt kompiláció”-nak nevezte, és valóban nem túl sok figyelmet szentelt neki (Plummer, 1899, XLV. lap, Magoun védelmébe vette, 1945, és 1947.). Előszava megegyezik *E*-ével, a latin változatot Nennius *Historia Brittonum*-nak összefoglalásával egészíti ki (vö. 3.2.6.).

2.6. *British Museum Cotton MS Otho IX és X*, néhány elszenesedett fólió. 1731-ben Cotton westminsteri könyvtárában tűz pusztított, amelynek sok értékes kézirat martalékaul esett. A szakirodalomban rendszerint *G*-vel jelölik. Ez ellen Earle tiltakozott, (Earle, 1865), mivel szerinte ez azt a téves

látszatot keltené, hogy fiatalabb *F*-nél, holott egyike a legrégebbi kéziratoknál, legalább 100–150 évvel korábbi mint *F*. Plummer ezért *A*-nak jelölte, a Parker Krónikát *A*-val, ezzel is kifejezve a két kézirat közötti kapcsolatot. *W*-nek is szokták még nevezni, Whelocról (vö. 6.1.), aki először adta ki. Ezt a kéziratot ma már csak Wheloc XVII. századi kiadásából és XVIII. századi másolatokból ismerjük. Nowell (vö. 4.5.) másolatát a British Museumban, Lambardét (vö. 4.6.), a dublini könyvtárban őrzik. A feltevés az, hogy mielőtt a Parker kéziratot átvitték volna Winchesterből Canterburybe, másolatot készítettek róla, amely Winchesterben maradt. *G* 1001-ig terjedt és soha nem folytatták. Jelentősége, hogy az *A* kézirat interpolálás előtti eredeti szövegét mutatja. Sok esetben a 975–1001-es szakaszra, a Parker kézirat önálló szakaszára vonatkozóan egyedülállóak *G* olvasatai, mert *A*-ból az interpoláló sokat kivakart. Howorth szerint *G* nem közvetlenül *A* másolata, hanem azzal közös eredetiről készült másolat (Howorth, 1900). A maradványok paleográfiai vizsgálata kimutatta, hogy *A* és *G* sokszor ugyanazokat a betűformákat mutatják az összehasonlítható helyeken, így nagy a valószínűsége annak, hogy az eredeti feltevés a helyes. Howorth felhívja a figyelmet a másolatokra is, hogy Nowell és Lambarde megbízható munkát végeztek, szerinte méltatlanul mellőzik *G*-t, azért mert csak kései másolatokban található meg. Plummer rámutat, hogy az *A* és *C* közötti különbségek eredeti másolási hibák is lehetnek, vagy Wheloc vagy a nyomdász rovására írhatók (Plummer, 1899, CXXVIII. lap). A másolatokkal még nem vetették egybe a kézirat-maradványok szövegét.

A *British Museum Additional MS 34652* genealógiai bevezetés, amelyről kimutatták, hogy valószínűleg *G*-hez tartozott (Ker, 1940. 81–82. lap).

2.7. *British Museum Cotton MS Domitian A IX. A H-kézirat.* Egyetlen levélnyi töredék. Zupitza fedezte fel a múlt században, hogy ez is óangol krónika része (Zupitza, 1878.). Nincs évszámozva, de az 1113–1114-es évekre vonatkozik, főleg egyházi eseményeket ír le. Vagy egykorú a leírattal, vagy nem sokkal későbből származik. Zupitza megállapítja, hogy négy részletben írták. Ő eredeti fogalmazványnak tartja, Dorothy Whitelock szerint azonban a hibák másolásra vallanak, (Whitelock stb. 1961, XVI. lap). Ez az egyetlen ilyen kései angol nyelvű szöveg *E*-n kívül. Nyelve sokkal klasszikusabb a peterborough-i krónikáénál. Ez a töredék arra enged következtetni, hogy nemcsak Peterboroughban őrizték meg az anyanyelvű történetírás hagyományait a XII. században.

2.8. *British Museum Cotton MS Caligula A XV. az I-krónika.* A Canterbury Christ Church kolostorban írták egy húsvéti táblázat margójára. Tulajdonképpen nem tartozik a krónikák sorába, csak a teljesség kedvéért szokták megemlíteni. 988-tól 1268-ig terjed, ezt megelőzi egy 925-ös bejegyzés Szt. Dunstan canterburyi érsek születéséről. 1109-ig angol nyelvűek a bejegyzések, azután latinul írták. Egyrészt a krónikák fejlődéséről kialakított elmélethez szolgál illusztrációul, másrészt szemlélteti az anyanyelvű történetírás háttérbe szorulásának folyamatát. A Peterborough-i Krónika angol nyelvű krónika beleszórt latin megjegyzésekkel. *F* kétnyelvű, az angol szöveget a latin változat követi. Az *I*-ben a latin végül is kiszorítja az angolt, mint a krónika nyelvét.

### 3. *A Krónika keletkezése, a variánsok egymáshoz való viszonya*

3.0.0. Mind a Brit szigetekről és lakóiról, mind pedig az V. századig a kontinensen lakó germán törzsekről jeles ókori írók adtak hírt: Julius

Caesar (*De bello Gallico*), Tacitus (*De vita Agricolae*), Ptolemaeus (*Geographio*), az angolok és szászok britanniai honfoglalásának idejéről Orosius (*Historiarum adversus paganos*), Zosimus (*Historia nova*), Procopius (*De bello Gothico*), Prosper Tiro (*Epitoma Chronicon*), Eutropius, hogy csak az ismertebbeket említsük. A sziget legrégebbi bennszülött történésze, akinek műve fennmaradt, Gildas, a VI. század második felében élt, *Liber de excidio et conguestu Britanniae* c. könyvében nem rendszeres történelmet írt, tények, nevek, helyszínek kérdésében nem megbízható forrás, de néhány érdekes részletben ránkhagyta a sziget lakói, britek, skótok, piktek, angolszászok jellemrajzát és szokásait. Szerinte az angolszász hódítás isten büntetése a britek bűneiért. Ez a motívum később a Krónikában megismétlődik. A Nenniusnak tulajdonított *Historia Brittorum* értékelése vitákra adott alkalmat. Az eredeti felfogás szerint a VII. században keletkezett, de csak kései másolatokban maradt fenn. Az idők folyamán annyira romlott a szöveg, hogy lehetetlen megállapítani mi az eredeti belőle (Ingram, 1912, 2. lap). Libermann azonban kifejti, hogy Nennius nemcsak másolója, hanem valójában kompilátora volt a *Historia Brittonum*nak (Libermann, 1925. 24–44 lap). A mű 800 körül keletkezett. Nenniust néha Beda (vö. 3.0.1.) forrásaként is említették. Liebermann véleménye szerint a közös megegyező részeket Nennius Beda műveiből vette. Chambers nem találja Libermann érvelését elég meggyőzőnek, szerinte valószínűbb, hogy Beda és Nennius közös forrásból merítette adatait (Chambers, 1928, III. fejezet). Annyi mindenesetre nyilvánvaló, hogy Nennius skót és angolszász hagyományokat használt fel művéhez, a trójai mondakör és az Arthus mondakör történeteit, korai szentek: Szt. Germanus és Szt. Patrick legendáit stb. Megjegyzendő, hogy Arthur király és kíséretének históriája a *Historia Brittonum*-ban található meg először. A Nenniusnál megnyilatkozó előszeretet a csodás elemek iránt a következő századok történetírásában háttérbe szorul, és majd csak a normann korban, Geoffrey of Monmouthnál nyeri vissza jelentőségét.

3.0.1. Az angol történetírás atyjának a jarrowi Beda Venerabilist tartják. A VIII. században élt, korának egyik legműveltebb szerzetese volt, aki százada fontos problémáival foglalkozott, és olyan tudományos igénnyel dolgozta fel, amely sokszor a mai kíváncsiak szintjét is eléri. Az időszámítással foglalkozó munkái nyomán Angliában már a VIII. századtól kezdve elterjedt az „Anno Domini” időszámítás (Witelock a Plummer 1954<sup>2</sup>-ben). Hírnevét és tudományos rangját azonban *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* című történeti művének köszönheti. Beda előszavában, e korban elég szokatlanul és társaitól merően eltérően, felsorolja a felhasznált műveket, és beszámol arról is, hogy kiktől kapott ösztönzést és segítséget az anyaggyűjtéshez. A rómaiak történetét a Brit szigeteken Orosius, Eutropius és Gildas nyomán írta le. Az angolszászok honfoglalásának történetét Albinus és Nothelm canterburyi szerzetesek műveiből vette, míg a jütökre vonatkozó adatok Constantinus Lugdunensistől származnak (Giles, 1847, XXIV–XXIX. lap). Ez utóbbi közlésével sok problémát okozott a legújabbkori történészeknek, mert az angolszász nemzeti hagyomány nem említi a jütöket, csak az angolokat és szászokat, viszont Kent óangol-kori nyelvi és kulturális elkülönülése és politikai önállósága támogatni látszik azt a feltevést, hogy Kent a jütök letelepedési helye (Schwartz, 1956, 113–7 lap; Myres a Collingwood-Myres, 1937-ben).

3.0.2. 596-ban Gergely pápa Angliába küldte Augustinust, hogy térítse meg az angolszászokat. A szigeten ismerték már a kereszténységet az ír népi misszió révén, az írásbeliséget is az írektől tanulták, nekik köszönhető, hogy

a középkori Angliában az egyház az anyanyelvű irodalom propagátora. Az ír egyház azonban függetlenítette magát Rómától. Augustinus kolostorokat alapított, és a sziget viszonylag legbékésebb helyét, Canterburyt jelölte ki érseki székhelyül, a sziget vallásos életének központjául.

Augustinus missziójának kezdetétől kezdve Beda munkája már nem kompiláció, hanem történelemírás. Sok anyagot kapott Canterburyből, ahol az érsekek hivatalba lépéséről vezetett jegyzékeket, a kontinensre küldött missziók munkájáról szóló beszámolókat, a Rómából kapott iratokat megőrizhették. Beda hivatkozik Alcuinus vagy Albinus canterburyi apátra, akinek unszolására fogott munkához, és Nothelmre, a későbbi canterburyi érsekre, hogy a kenti egyházi és világi ügyekről részletes beszámolót kapott tőlük. Daniel püspök Wessexre, Sussexre és Wight szigetére vonatkozó adatokkal látta el. Beda többször hivatkozik információra „ex scriptoris priorum”, és feltételezhető, hogy ezek helyi jellegű annalesek voltak. Tudjuk, hogy ilyenek már a VII. században léteztek. Beda tudósít róla, hogy Northumbriában nyilvántartották a királyok trónralépésének dátumát és uralkodásuk tartamát. Valószínű, hogy más királyságokban is élt ez a szokás.

3.0.3. Talán saját tapasztalatai, az időszámításról írt munkái során érezte Beda a krónika-forma korlátait (Giles i. h.; Garmonsway, 1954, XXIII. lap), mert a *Historia Ecclesiastica*-ban más, kevésbé kötött formát választott. Az eseményeket nem szorította egy-egy év szűk keretébe, hanem inkább megpróbálta a folyamatokat, összefüggéseket ábrázolni. Művét öt könyvre osztotta, amelyek beosztása a téma és a feldolgozandó anyag követelményeinek felel meg, nem követnek mesterséges kronológiai sorrendet. Stenton találoan jegyzi meg: „egy olyan korban, amikor nem törekedtek többre a tények lajstrombavételénél Beda eljutott a történelmi koncepcióhoz” (Stenton, 1943. 187. lap). „Az egész mű kronológiai ismételése” címmel azonban Beda visszatér az annales-módszerhez, hogy amint maga írja, jobban emlékezetben lehessen tartani mindazt, amit a könyvben kifejtett. Ez a kronologikus összefoglalás fontos szerephez jutott az óangol *Krónikában*.

3.1.0. Az óangol *Krónika* keletkezése Alfréd király nevével és Winchesterrel asszociálódik a köztudatban (Plummer, 1899. XLV. lap; Smith, 1935, 6. lap). Valóban nem látszik valószerűtlen feltevésnek, hogy éppen Alfréd uralkodása alatt, Wessex politikai hatalmának megszilárdulása és a jelentős kulturális fellendülés idején keletkezzék anyanyelvű krónika, amelyben összegyűjtötték az egész ország eseményeit, politikait, természetit egyaránt. Alfréd közismert fordítói tevékenysége és kulturális missziója is támogatná ezt az elméletet (Stenton, 1943, 267–272. lap; Plummer, 1899. CIV. lap; Ingram, 1912, 11–12. lap; fenntartással Gomme 1909, VII–VIII. lap). Egy másik, — kevésbé népszerű — elgondolás az, hogy a krónika írása canterburyi érseki székhelyről indult volna ki, Plegmund irányításával, aki 890-ben lett érsek és Alfréd udvarával is bizalmas viszonyban állt. E szerint a nézet szerint az érseki archívum rendkívül alkalmas forrásokkal szolgálhatott a krónika-íráshoz (Ingram, 1912. 11. lap.).

Alfréd személy szerinti részvételét a krónika szerkesztésében Gaimar megerősíteni látszik. *Lestorie des Engles* c. XII. századi francia nyelvű verses krónikájában azt írta, hogy Alfréd krónikát és törvényeket írt. Ez azonban nem bizonyít egyebet, mint, hogy Gaimar ismerte a közvéleményt a Krónikával kapcsolatban, és esetleg egy olyan kéziratot, amelyben a krónika szövege után törvények következtek. Plummer stilisztikai alapon igyekszik bebizonyí-

tani Alfréd szerzőségét, azzal, hogy az Alfrédnak tulajdonított Orosius-fordítás és a Krónika frazeológiája nagyon hasonló. Kénytelen azonban bevallani, hogy ezek nem olyan kifejezések, amelyeket bármelyik korabeli politikai vagy történeti munka írója is ne használhatott volna, és az Alfréd utáni időkben is fellelhetők a Krónika szövegében, (Plummer 1899, CVIII. lap).

3.1.1. Mindezek az elméletek azon a tényen alapszanak, hogy a legrégebbi kéziratot, a Parker-krónikát (*A*-t) 891-ig egyetlen késő IX.-kora X. századi kéz írta. Plummer ezt *ae*-nek nevezte el, (Plummer, 1899, CV. lap), mely egy korábbi kézirat, *AE*, első vagy második másolata. *AE* lenne tehát az eredeti alfrédi krónika. A betűjel egyrészt Alfrédra utal (óá. AElfred), másrészt az *A* és *E* kéziratot a két legtávolabb álló változatot is szimbolizálja. *AE* és *ae* között az a különbség, hogy a másolások során elfelejtették néhány üresen maradt évszám helyét kihagyni, és így az események 2, helyenként 3 évvel előbbre csúsztak. A szöveg belső vizsgálata alapján más szerzők arra a véleményre jutottak, hogy a Krónikának ez a része korábbi keletű, és több kiegészítés során nyerte el mai alakját.

Asser 893-ban írta Alfréd életrajzát, Alfréd uralkodásának leírásához a Krónikából vette az adatokat. Az a tény, hogy csak 887-ig használta fel ezt a forrást, azt a következtetést sugallta, hogy a Krónika eredetileg itt végződött, a többi későbbi folytatás. Hasonlóképpen a 885-nél beiktatott genealógia alapján sok szerző arra a megállapításra jutott, hogy ez méltó befejezése egy eredeti krónika-kompilációnak, és az alapkrónika, *AE* itt végződött. Mások 840-et tartják az eredeti krónika utolsó bejegyzésének, mert eddig a dátumig folyamatosak a bejegyzések, majdnem évről évre követik az eseményeket; 840 és 865 között viszont csak kevés bejegyzés található (Garmonsway, 1954, XLIX. lap). Chadwick még ennél is tovább megy (Chadwick, 1907, 25–27. lap). Rámutat, hogy 688 után Ine az utolsó király, akinek genealógiája szerepel a Krónikában. Chadwick 726, a következő király trónralépésének dátuma előtt szerzőcserét tételez fel. Hangsúlyozza, hogy bizonyos részletek arra mutatnak, hogy a VII. századi adatok korabeliek (pl. a 661-es pesentesburhi csatáról megjegyzi a krónikás, hogy azt húsvétkor vívták, és hogy 671-ben nagy madárpusztulás volt. Chadwick szerint ilyen részletekre kétszáz évvel később kompilátor nem tudott volna kitérni). A VII. századi eredetet támogatandó megjegyzi, hogy olyan ragozott személyneveket talált a szövegben, amely alakok a IX. századra már elavultak. Felhívja továbbá a figyelmet arra a tényre, hogy 754 és 823 között elvétele van csak bejegyzés, s ezek is különböznek stílusukban a többiektől. Itt található a sokat idézett, 755-öt dátumú Cynewulf és Cyneheard epizód, amely az angolszász saga részlete, és a VIII. századi saga-irodalom virágzásáról ad hírt. 823-tól 840-ig ismét folyamatosak a feljegyzések. Chadwick szerint 840-től, a 855-ös genealógiával együtt, Alfréd krónikásai írták, hogy kitöltsék az űrt 865-ig, a dánok elleni küzdelem kezdetéig (Chadwick, 1907, 23. lap).

3.1.2. Mindez természetesen nem zárja ki, hogy a Krónika jelenlegi formáját a IX. században nyerte el. Howorth például mindenkivel ellentétben X. századi kompiláció mellett foglal állást, szerinte 915 körül állapítható meg a keletkezés időpontja. Azt is kétli, hogy angol volt az eredeti nyelv. Véleménye szerint újra kellene vizsgálni a IX–X. századi latin krónikák viszonyát a Krónikához, mert elképzelhetőnek tartja, hogy az ezek közötti kapcsolatot éppen ellentétes azzal, mint amit addig tartottak, ti. hogy a Krónika az eredeti, és a latin krónikák szerzői innen merítették anyagukat. Howorth a század-

fordulón foglalkozott a Krónikával, véleményét azóta nagyrészt elvetették (Howorth, 1900). Ami a krónika winchesteri eredetét illeti, ez abból a feltételezésből származik, hogy Winchester Wessex fővárosa volt, tehát a Heptarchia idején a nemzeti főváros, a nemzeti kultúra központja. Stenton figyelmeztetett rá, hogy a IX. században Winchesternek még nem volt ilyen centrum jellege, azt csak a X–XI. századra érte el. Az is kétséges, hogy a IX. században volt-e egyáltalán fővárosa Wessexnek. A feljegyzések vizsgálata során a jelek inkább Dorsetre vagy Sommersetre mutatnak mint keletkezési helyre.

3.1.3. A keletkezés helyét és idejét illető problémát nem lehet véglegesen és megnyugtatóan megoldani. Tény az, hogy a 890-ig terjedő krónikarészlet valamennyi fennmaradt kéziratban megtalálható. A szöveg maga rendkívül sokrétű anyagból szövődik össze, így valamennyi elmélethez szolgáltat bizonyítékot, de ellenbizonyítékot is. A következő elemeket különböztethetjük meg; 1. Beda *Historia Ecclesiasticá*jának kronologikus összefoglalása; 2. northumbriai és merciai királyok névsora és genealógiája; 3. egyháztörténeti összefoglalás a keresztény kor kezdetétől 110-ig; 4. winchesteri püspökök jegyzéke 754-ig; 5. wessexi, feltehetően latin nyelvű, feljegyzések az V. századi honfoglalástól a IX. század közepéig; 6. korabeli feljegyzések a kontinensről 880-tól 890-ig. Valószínűnek látszik, hogy a kompiláció alapjául valóban egy Athelwulf uralkodása alatt készített rövid krónika szolgált, amelyet a többi forrásból kiegészítettek, és ezt a kompilációt a IX. században írták. Az összetett jelleg magyarázhatja a helyenkénti merciai jelleget, ami miatt is kétli Howorth az alfrédi eredetét.

3.2.0. Ezt a 890-ig terjedő krónikát több példányban lemásolták és szétküldték az ország kolostoraiba, egyes szerzők szerint nem sokkal 891 után (Plummer, 1899, CXIX, CXX lap). Ezután Wessexben két folytatást állítottak össze, 892-től 915-ig vagy 923-ig, és 924-től 975-ig, melyeket hasonlóképpen szétküldtek másolásra. Az első rész, 891-ig valamennyi kéziratban megtalálható, a második, 915-ig, *E*-ből hiányzik. Az elméletet, hogy az első folytatás 915-ig terjedt, arra alapítják, hogy *E* és *C* ezen a ponton illeszti bele a szövegbe a Merciai Registert (vö. 3.2.1.), mintegy egy kész krónika végére.

3.2.1. A *Merciai Register* 901-től 924-ig terjedt; Alfréd király hűgának Aelfled merciai királynőnek uralkodása alatt írták, Mercia kora X. századi eseményeiről. *B* és *C* egy tömbben másolta le a 915-ös wessexi folytatás után. *D* írója megpróbálta beledolgozni a krónika szövegébe, nem mindig sikerrel, részben a másolások okozta éveltölődások, részben az eltérő évkezdések miatt (a wessexi kompilációk Beda nyomán szeptember 24-gyel a Merciai Register december 25-tel kezdi az évet). Valószínűnek látszik, hogy a Merciai Register önálló kézirat volt, mert sem a Krónika, sem Simeon of Durham (vö. 3.4.4.) nem egymásról másolták. Lehetségesnek tartják, hogy a durhami kézirat-katalógus „Elfled könyve” maga a Merciai Register. Feltűnő, hogy *E*-be semmiféle formában nem került bele.

3.2.2. A második wessexi folytatás elég töredékes. Idősebb Edward (Edward the Elder) halálától (925) Edgar haláláig (975) terjed, balladákat, elhalálozásokról szóló bejegyzéseket és néhány általánosabb feljegyzést tartalmaz. Valamennyi kézirat helyi jellegű anyaggal egészítette ki: az *A*-kézirat Winchesterre, *B* és *C* Abingdonra, *D* és *E* északi eseményekre vonatkozó bejegyzésekkel. 4 vers található ebben a krónika szakaszban: 937-re a brunanburhi csatáról szóló óda, 942-ben öt városnak a dánoktól való visszaszerzéséről, 973-ban Edgar koronázásáról és 975-ben Edgar haláláról. A versekkel kapcsolat-

ban Plummer felveti a kérdést, hogy vajon szerzőjük azonos-e a krónikással (Plummer, 1899, CXVI. lap). Sokkal valószínűbb, hogy csak betétként írták a szövegbe.

3.2.3. *D* és *E* több vonatkozásban is eltér *A*, *B*, *C*, *G*-től. Az ún. északi recenziót képviselik. Az eredeti kompilációt (891-ig) elküldték valamelyik északi kolostorba. Itt a Beda kronologikus összefoglalása alapján írt bejegyzéseket a *Historia Ecclesiastica* szövegéből vett részletekkel és északi feljegyzésekkel egészítették ki. Ez utóbbiak 733-mal kezdődnek és nemsokkal 800 utánig tartanak. A latin nyelvű northumbriai annalesekből származnak. Ezeket az adatokat Simeon of Durham és Roger of Hoveden (*Chronica*) is ismerte és felhasználta, náluk az északi anyag 806-ig követhető világosan. A northumbriai annalesek Beda halála után (729) a *Historia Ecclesiastica* összefoglalásának folytatása.

3.2.4. 901-től 966-ig a northumbriai feljegyzések második sorozatát dolgozták bele a krónikába. Mivel Simeon of Durham ezeket is felhasználta *Historia Regum* című munkájában, megállapítható, hogy a *Krónikában* csak töredékesen szerepelnek. Valószínű, hogy a *Merciai Register*hez hasonlóan ez is külön kézirat volt, amelyet a krónikás is, Simeon is önállóan használt fel.

3.2.4. Az első wessexi folytatás hiányzik *E*-ből, *D*-ben megvan. Plummer ebből azt a következtetést vonta le, hogy az eredeti kompilációt röviddel 891 után északra küldték és az északi recenzió, a northumbriai kiegészítésekkel, 891 és 896 között két ágra szakadt. *D* archetípusához hozzáírták a 891–924-es szakaszt, de oda nem jutott el, ahol *E* eredetijét őrizték. Tekintve, hogy *E* bizonyult az eredetibb szövegnek *D*-hez képest, feltehető, hogy *D* archetípusában sem szerepelt ez a rész, hanem csak a másolás során illesztették bele, amikor *D* végső formáját elnyerte. Egyes szerzők kétlik, hogy a kompiláció olyan korán északra került volna, szerintük legfeljebb a X. század második felében, amikor déli műveltségű érsek került a yorki érseki székhelybe (Ashdown, 1930, XV. lap).

A második wessexi folytatás két verse helyett (937 és 973) *D*-ben és *E*-ben prózai összefoglalás van, viszont 959-ben és 973-ban más verset hoznak. Jost ez utóbbiakról kimutatta, hogy Wulfstan X. századi yorki érsek stílusában írták (Jost, 1923). Ez a megállapítás abból a szempontból is fontos, mert választ adhat arra a kérdésre, hogy melyik északi kolostor volt az északi recenzió bölcsője. Plummer a York, Lindisfarne, Hexham lehetőségeket elvetette és Ripon mellett döntött, de érve nem túl meggyőző (riponi apátok halálának 785-ös, ill. 788-as feljegyzésére alapozta). Simeon of Durham sok olyan riponi anyagot használt fel, ami a *Krónikából* hiányzik. York valószínűbb keletkezési hely, mivel a dán invázió és letelepedés idején is bizonyítható volt a templom működése. Jost arra a tényre is hivatkozik, hogy Yorkra többször „ceaster” azaz „a város” néven utalnak, e szerint az író Yorkban vagy közvetlen közelében lakhatott.

3.2.5. Említésre méltó még a *Krónika* szövegeinek bevezetése. Az eredeti bevezetés, mely valamennyi kéziratban megtalálható, Julius Caesar sikertelen britanniai hadjáratát említi i. e. 60-ból, Beda kronologikus összefoglalása alapján. A Parker kézirat elé genealógiai táblázatot illesztettek, amelyben Alfréd király az utolsó, akit megemlítenek, így ez az előszó alfrédi eredete mellett szól. Valószínű, hogy *B*-t és *G*-t is genealógiai előszó vezette be (vö. 2.1., 2.6.). A *B*-nek tulajdonított előszó a genealógiát Vértanú Edwardig vezeti (978-ban gyilkolták meg), és több vonatkozásban eltér *A*-étől. Dickins



szerint egy nyugat-angliai recenziót képvisel (Dickins, 1952.). *C* elhagyja ezt a fajta bevezetést és metrikus kalendáriummal kezdi a kéziratot. *D*, *E* és *F* itt is külön csoportot alkot. Beda *Historia Ecclesiasticá*ja nyomán a Brit-szigetek leírását és az ott lakó népek történetét adja, Caesar hadjáratát is bővebben, a *Historia Ecclesiastica* szövege alapján. *F* bevezetése latin nyelvű változatában ezt Nennius *Historia Brittonum*ának összefoglalásával egészíti ki, amelyben elmondja, hogyan telepedett le a szigeten Aeneas unokája Britto-Brutus (innen a Britannia elnevezés). Ennek a résznek nincs angol nyelvű megfelelője.

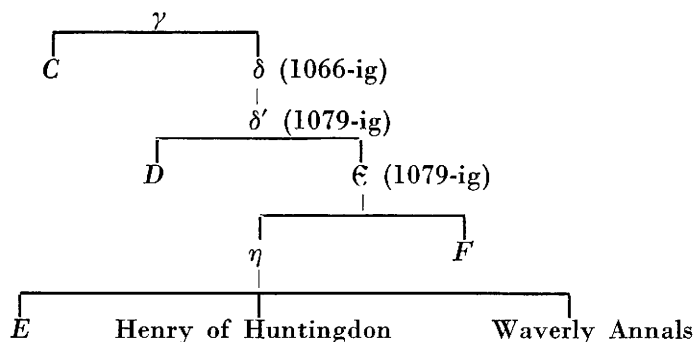
3.3.0. 975 után a változatok fentebb vázolt párhuzamossága megszűnik. *B*-nek két Abingdonra vonatkozó bejegyzés után, 977-ben vége szakad. A Parker kézirat (*A*) teljesen önálló lesz, de meglehetősen hiányos.

*C*, *D*, *E*, *F* között továbbra is fennáll a kapcsolat, de ez rendkívül szövevényes, néha mind a három változat (*C*, *D*, *E*) párhuzamos, máskor két szöveg mutat rokonságot, helyenként valamennyi önálló (Plummer, 1899. előszó).

984-től *C* és *E* megegyezik *D*-vel szemben. Ez azonban nem minden esetben jelenti azt, hogy szorosabb kapcsolatban voltak. Csak olyan helyeken lehet biztonsággal állítani, hogy *C* és *E* közös forrásból merített, ahol *D*-ben vagy nincs bejegyzés, vagy teljesen önálló. Különösen, ha *C* és *E* közös anyaga *F*-ben is megtalálható, mutatja, hogy ezek a részek nem *E* későbbi interpolációi, hanem az eredetijében is benne voltak. Ezt a kéziratot Plummer  $\epsilon$ -nek nevezte, *C* XI. századi őst  $\gamma$ -nak, *D* és *E* közös archetípusát  $\delta$ -nak, és kifejti, hogy  $\delta$  ezek szerint  $\gamma$  másolata, a *C*-ben és *E*-ben közös, többnyire Abingdonra vonatkozó feljegyzések  $\epsilon$ -n keresztül jutottak *E*-be és *F*-be, *D* pedig kihagyta őket. 1031-től *E* Canterburyban volt. 1057-től 1079-ig, *D* végéig, ismét szorosabb a kapcsolat *D* és *E* között, bár *D* végig kombinálja szövegét *C*-ével; ez a tény bizonyítani látszik azt, hogy a *D* és *E* közötti eltérések, ahol *D* a *C*-éhez hasonló részeket mutat, melyek *E*-ből hiányoznak, nem az északi recenzió korai szétválásának eredménye, hanem későbbi feldolgozása, az elmélet szerzői ugyanis figyelmen kívül hagyták, hogy *D* és *E* között *D* végéig szoros kapcsolat van, pl. erős Godwin-párti állásfoglalásuk *C* Godwin-ellenes hangjával szemben.

3.3.1. *E* és *F* kapcsolatát nem nehéz megállapítani. *F* kompiláció, az *E*-típusú szövegből készített kivonatot helyenként *A* olvasataival egészítették ki. Nyilvánvaló, hogy *F* nem közvetlenül *E*-t, hanem annak archetípusát, Plummer  $\epsilon$ -jét használta, mert hiányoznak belőle *E* Peterboroughra vonatkozó interpolációi. Mivel *F* az *E*-ben található latin feljegyzéseknek csak egy részét használta fel, feltehető, hogy a többi szintén Peterboroughban írták *E*-hez. Megjegyzendő, hogy vannak olyan események, amelyek egycélű *E*-ben őrződtek meg.

3.3.2. A XI.—XII. századokra vonatkozóan Plummer a következő krónikacsaládfát állította össze (Plummer, 1899, LXII. lap): (lásd 324. lap). Plummer kifejti, hogy Henry of Huntingdon (vö. 3.4.2.) és a Waverleyi Annalesek (vö. 3.4.3.) olvasatainak egyezése  $\eta$  szövegére bizonyíték, *E* és *F* megegyező olvasatai  $\epsilon$ -ra, *D* és *E* szövege  $\delta$ -ra utal. *D* és *F* különbözik egymástól: 1. ha *E* szövege a helyes akkor *D* eltérései a  $\delta$ -ból való másolás folyamán kerültek a jelenlegi kéziratba; 2. ha azonban *D* lenne az eredetibb, akkor az eltérés, tévedés vagy változtatás, *E*,  $\eta$ , vagy  $\epsilon$  rovására írható. Henry of Huntingdon Annalesek és *F* összehasonlítása sok esetben fényt vethet a problémára. Plummer óta eldöntötték, hogy *D* kései másolat, két vagy több recenzió kompilációjának eredménye (vö. 2.3.). *E* eredetibb szöveget őrzött meg, így



az érvelés 2. pontja tárgyatalanná válik. *A* 1070-ben ér véget, 975-től önálló és meglehetősen hiányos. *C* 1066-ig, *D* 1079-ig folytatódik. Így a XI. század végére és a XII. századra egyedül *E* adataira vagyunk utalva az angol nyelvű krónikák közül. A 3.3.1.-ben ismertetett családfán szereplő két krónika, Henry of Huntingdon krónikája és a Waverleyi Annalesek 1121-ig látszanak felhasználni *E* szövegét. Ez megegyezik *E* másolt részével. Így bizonyított a feltevés, hogy a Krónikát 1121-ig írták. Plummer ezt az 1121-ig folytatott változatot nevezte  $\eta$ -nak, a *D* alapján feltehetően 1079-ig terjedő kéziratot pedig  $\epsilon$ -nak.

3.3.2. Mint láttuk, a Krónika hét kézírata nem egyetlen krónikát képvisel, hanem négy külön recenziót különböztethetünk meg: *A* és *C*, *B* és *C*, *E* és *F*, *D* minden jog szerint önálló krónikák. Az a tény, hogy közös alaphól nőttek ki, és a későbbiekben is felhasználtak közös anyagot, nem indokolja, hogy egyetlen összefüggő szövegnek tekintsük őket, mint ahogy azt a múlt századi szerkesztők tették.

A meglevő szövegek mind viszonylag kései másolatok, hasonlóságaik, eltéréseik, kapcsolatuk és önállóságuk alapján arra következtethetünk, hogy számtalan variációban léteztek krónikák. A másolók nem követték szolgáiban eredetijüket, hanem bizonyos szempontok szerint újraszerveztették az anyagot (vö. *Merciai Register* feldolgozását *B*, *C*-ben és *D*-ben), és sok helyi vonatkozású anyaggal egészítették ki. A meglevő hét kézirat mögött számtalan ilyen ma már elveszett krónikaszöveg sejthető. Ezeket jelölte Plummer a görög ábécé betűivel.

3.4.0. Érdekes felvilágosítással szolgálhatnak ezekről az elveszett szövegekről azok a latin nyelvű krónikák, amelyek felhasználták az óangol Krónika szövegét. Az első közülük Asser, Alfréd király életrajzírója (vö. 3.1.2.). Művének célja az volt, hogy megörökítse a király emlékét és uralkodásának eseményeit. A király életének és jellemének sok részletét csak tőle tudjuk. Mivel 887-ig támaszkodik a *Krónikára*, ebből feltételezték, hogy az eredeti kompiláció csak 887-ig tartott (Ingram, 1912, 6. lap). Két latin nyelvű krónika, Athelwerd krónikája és a *St. Neoti Annales*ek nyomán alakult ki az a vélemény, hogy az eredeti kompiláció (Plummer *AE*-je) mentes volt a jelenlegi szövegek kronológiai hibáitól, a többszöri másolás során történt ez az eltolódás, s ezt a kontinens eseményeiről szóló beszámolók téves dátumai is bizonyítják. Athelwerd és a *St. Neoti Annales*ek szerzője azonban olyan változatot használt, amelyben pontos volt a kronológia (Whitelock, 1961, XV III.). Athelward a

X. században élt, Alfréd testvérének leszármazottja; rokona, Matilda esseni apátnő kérésére fogott a krónikaíráshoz. 892-ig egyedül a *Krónikára* támaszkodott, *A*, *B*, *C* típusú kéziratot ismerte, de megállapították, hogy eredetije nem azonos ezek egyikével sem, csak nagyon közel áll hozzájuk. Athelward krónikája 975-ig, Edgar haláláig terjed, 892-től 975-ig önálló, ismeretlen forrásból meríti anyagát (Plummer, 1899, CI. lap).

3.4.2. A Florence of Worcesternek tulajdonított korai XII. századi latin krónika, a *Chronicon ex chronicis* több szöveg kompilációját tartalmazza. Florence főleg egy *D*-típusú, északi recenzióhoz tartozó krónikára alapozta művét, de nem valószínű, hogy ez maga *D* lett volna, mert a Margaretre vonatkozó részek hiányoznak belőle. A Parker kézirathoz hasonló szöveget is ismernie kellett, mert Edward the Elder uralkodásának részleteit is feldolgozta, s ez a jelenlegi változatok közül csak *A*-ban őrződött meg. Néhány esetben *C*-vel párhuzamos, olyan részleteket tartalmaz, amelyek csak *C*-ben vannak meg. A Merciai Registert *D*-hez hasonlóan ő is beleszővi a szövegbe, de szisztematikusabban és bővebben. Korábban az volt a nézet, hogy *E* 1121-től 1131-ig terjedő első folytatása speciálisan peterboroughi termék. A *Chronicon*ban azonban egyes részletek, pl. 1130-ra, annyira hasonlítanak *E* megfelelő részleteire, hogy ezt nem lehet véletlen egyezéssel magyarázni. Valószínű tehát, hogy erre az időszakra is voltak feljegyzések az általános érdeklődésű eseményekről, amelyeket *E* írója is, Florence is felhasznál, mivel *E* speciális részei hiányoznak *Chronicon*ból, nem gondolhatunk arra, hogy Florence közvetlenül *E*-ből vette át szövegét (Plummer, 1899, LXXXIII.—VI. lap; Whitelock, 1961, XX. lap; Whitelock, 1954, 31—32. lap).

3.4.2. Henry of Huntingdon *E* típusú krónikát használt fel munkájához. Krónikája annyira közel áll *E*-hez, osztozik annak hibáiban olyan helyeken, ahol *F* a korrekt szöveget adja, hogy csak azért nem valószínű, hogy magát *E*-t ismerte, mert a peterboroughi interpolációk teljesen hiányoznak, és 1121-gyel megszűnik a *Krónikára* támaszkodni. A *Peterboroughi Krónika* mellett még egy *C*-típusú szöveget is feldolgozott. Plummer szerint az a tény, hogy Henry átveszi a Stanford bridge-i csata leírásának 100 évvel későbbi részletét, amit szájhagyomány alapján írtak *C*-be kiegészítésként és befejezésként, azt bizonyítja, hogy Henry magát *C*-t használta fel (Plummer, 1899, LV—LVIII. lap; Whitelock, 1954, 32. lap).

3.4.3. A *Waverley Annales* néven ismert latin nyelvű krónikát az 1128-ban alapított Waverley apátságban, Anglia első ciszterci kolostorában írták 999-ig, ahol az első kéz írása véget ér, főleg Sigbertus Gemblacensis és Robert de Monte alapján kompilálták. A második kéz 1000-tól 1201-ig írta, tehát nem származhat korábbiól mint a XIII. század eleje. 1000-től 1121-ig a bejegyzések az óangol krónika (*E*) pontos, és szó szerinti fordítása, olyannyira, hogy a híres 1086-os bejegyzésben, Hódító Vilmos jellemzését is ugyanazokkal a szavakkal írja le, ti. mint szemtanú, aki a király udvarában élt, és megfigyelte Vilmost. Az 1070-es bejegyzés azonban elárulja, hogy nem közvetlenül *E*-t használták fel. Ennél a résznél ugyanis *E*-ben az interpoláció miatt át kellett rendezni a szöveget, s ennek a *Waverley Annales*ekben semmi nyoma, hanem a *D*-ben is megtalálható eredeti szöveget adja, de *D* sajátosságai nélkül. Ez tehát azt bizonyítja, hogy 1200 körül volt egy olyan krónika délen, amely 1121-ig terjedt, nagyon hasonló volt *E*-hez, de annak peterboroughi részletei hiányoztak belőle (Plummer, 1899. LII—LIII. lap; Whitelock, 1954, 31—32. lap).

3.4.4. Simeon of Durham *Historia Regum* című művében ennek az országnak a történeteként említi az óangol krónikát. Nem használ fel belőle annyit, amennyiből meg lehetne állapítani, hogy melyik változatra támaszkodott. Azok az északi események, amelyek *D*-ben és *E*-ben is megvannak, nem ezekből, hanem egy közös forrásból, a northumbriai annalesekből származnak. Simeon ezeket sokkal részletesebben használja fel *D*-nél és *E*-nél. Évszámozásai helyenként a Parker kézírataival egyeznek meg *D* és *E* ellenében (Whitelock, 1961, XXI. lap).

3.4.5. William of Malmesbury ambiciózusabb író, mint a szorgalmas Florence of Worcester vagy a kissé felületes Henry of Huntingdon. Nem elégszik meg, mint amazok az annalisztikus formával. Történésznek, nem krónikásnak vallja magát. Büszkén állapítja meg, hogy Beda óta ő az egyetlen latinul író történész. Teljes önbizalommal vallja, hogy célja az, hogy „római sóval ízesítse” nemzete barbár nyelvét. Mentegetőzik, hogy azokhoz a részekhez, amelyekhez nem talált Bedánál anyagot, kénytelen volt angol krónikát vagy krónikákat felhasználni. *E*-hez hasonló változatot használt, amelyet 1120-ig követ. Nem valószínű, hogy ez maga *E* lett volna, mert abban az időben, amikor William írt, Peterboroughban volt, s az interpolációkat sem vette át, inkább *E* archetípusát, vagy annak másolatát ismerhette. Vannak a *Historia Regum*-ban helyek, ahol minden fennmaradt szövegtől eltér, itt vagy más forrást követ, vagy jelenleg ismeretlen típusú krónikát. *C*-t és *D*-t nyilvánvalóan nem ismerte, mert megjegyzi, hogy a krónikák nem írnak Alfred Atheling meggyilkolásáról 1035-ban holott *C* és *D* részletesen beszámol róla (Plummer, 1899, LXXXVI–VII. lap; Whitelock, 1954, 31–32. lap; Whitelock, 1961, XX–XXI. lap; Ingram, 1912, 6. lap).

3.4.6. Hugo Candidus, vagy másként Hugo Albus, peterboroughi krónikás működése sok vitát okozott a történészek körében. Hugo 1107 és 1114 között, Ernulf apátsága idején került gyermekfejjel a kolostorba, és 1155 és 1175 között, William de WALTERVILLE apátsága idején halt meg. Latin krónikáját élete végéig írta, így *E* második folytatójának kortársa volt. Sokan őt tartották a folytatás szerzőjének, mivel úgy mond, normann származása valószínűvé teszi, hogy ő írta a „romlott” angol nyelvű szöveget. A *Peterboroughi Krónika* XII. századi idiomatikus, bár nem mindig túl csiszolt nyelvét egy idegenajkú zagyva angolságának tartották a múlt században, pl. ahogy Thorpe kifakad: „*E* 1131–1154-i részét nyilvánvalóan vagy analfabéta vagy idegenajkú szerzetesek írták, akik még a nyelvtani nemek használatát sem ismerték” (Thorpe, 1861, XIII. lap). Ugyanez a véleménye H. S. Englishnek is, aki a folytatások nyelvében még gallicizmusokat is talál (English, 1830, 135–151. lap). Még Plummer is „korrupt”-nak nevezte a Peterboroughi Krónika nyelvét (Plummer, 1899, XVIV. lap). English odáig megy, hogy az I. folytatást (1121-től 1131-ig) Hugo bátyjának, Remaldusnak tulajdonítja, Hugo szerzősége mellett foglal állást Howorth is (Howorth, 1908. 201. lap).

Mindenesetre sajátos véletlen lenne, hogy egy normann szerzetes éppen a nyelv általános tendenciáinak megfelelő irányban törte volna kerékbe az angol nyelvet; eltekintve attól, hogy miért is igyekezett volna egy számára ismeretlen nyelven fogalmazni egy olyan korban, amikor a latin történetírás ismét fellendült. A másik érv, amit Hugo szerzősége mellett hoztak fel az, hogy nem valószínű, hogy egy kolostorban, egyidőben két krónikás működött volna, Hugóén kívül más tanult peterboroughi szerzetes neve nem maradt ránk (Whitelock, 1954, 3.3. lap; Clark, 1959, XXI. lap). Ha azonban Hugo

írta a második folytatást, azt várnánk, hogy az angol és latin krónika szövege vagy legalábbis tartalma azonos legyen. A szövegvizsgálatokból az derül ki, hogy Hugo helyenként több anyagot használt fel, mint amennyi a krónikában van. Máskor pedig, mint pl. az interpolációkhoz felhasznált oklevelek esetében, ahol a két valódi (*E* 777 és 852) kivételével felhasználja őket, kevesebbet. Nincs rá pontos bizonyíték, de valószínű, hogy peterboroughi tradíciók, feljegyzések alapján dolgozott. Hogy Hugo magát a krónikát is felhasználta az olyan részletekből derül ki melyek nem peterboroughi eredetűek, és más krónika-kéziratokban is megvannak. Az mindenesetre kétségtelen, hogy a krónika sokkal eredetibb és elevenebb Hugo munkájánál, bár helyenként majdnem szóról-szóra megegyeznek (Liebermann, 1892, 5. lap).

3.4.7. Maestre Geffroi Gaimar *Lestorie des Engles* című anglo-normann verses krónikáját 1135 és 1147 között Kelet-Angliában, lincolncshire-i patrónusa számára írta. Szerzőjéről nem tudunk ennél többet, de majdnem biztos, hogy nem szerzetes volt, művének hangja annyira világias, nem kolostori eredetre vall. Gaimar a szó jó értelmében vett romancier, nem nevezhető krónikásnak. Művének célja a szórakoztatás, nem az informálás. Ez abból is kiderül, hogy minél jobban közeledik saját korához, annál romantikusabb lesz története. Többször hivatkozik az óangol Krónikára, William of Malmesbury-hez hasonlóan hol egyes, hol többesszámban (ti. Krónika és Krónikák).

Gaimar az északi recenzióhoz tartozó krónikából dolgozott. Ez nem *E* volt, s nem is *E* közvetlen őse, mert nem voltak meg benne *E* és *F* közös tévedései. Bár a XI. századra vonatkozóan inkább legendákra támaszkodik, *D*-hez közelálló anyagot is feldolgoz. Munkája végén a felhasznált művek listáját adja, ezek között szerepel egy *Lestorie de Wincestre* és *D Wassingburc un livre Engleis*. Mivel nem mutatható ki semmiféle affinitás a *Parker Krónikával*, amit általában Winchesterrel asszociálnak, lehetséges, hogy Gaimar ezen a *Krónikát* általában értette, hiszen művében ő írta, hogy Alfréd krónikát írt, s Winchestert a krónika eredeti keletkezési helyének tarthatta. A másik könyv Washingboroughból való volt, ez a hely abban az időben Peterborough-hoz tartozott. A könyv további leírása, ti. hogy római császárok történetével foglalkozott, inkább Orosius angol fordítására utalnak, s így nem tudjuk pontosan megállapítani, milyen krónikára támaszkodott Gaimar (Plummer, 1899, LIV–LV–LX. lap; Whitelock, 1954, 32. lap).

3.5. A XI. századi véres összetűzések, a dánok átmeneti, a normannok végleges győzelme nem kedveztek az irodalmi vállalkozásoknak, és a latin nyelv művelésének. Az óangol krónikák azonban mindent pontosan feljegyezték. Hódító Vilmos politikai fogásként normannokat, angolokat egyaránt udvarába vonzott. Utódai már hűséges alattvalóiknak tudhatták az angolokat. A sok belső viszálykodás és külföldi háború után II. Henry trónralépésével (1155) az irodalom is újjáéledt. Felkelt az érdeklődés az angol múlt iránt; hazai és külföldi eseményekről latin nyelvű munkákat kompiláltak, amelyeket mesészerű elemekkel, legendákkal díszítettek fel. Majdnem mindegyik nagy kolostornak megvolt a maga történetírója ebben a korban. Ezek egy része még ragaszkodott a régi módszerhez, mint Florence of Worcester, aki szorosan követi Bedát, Assert és a *Krónikát*. Hasonló módszer figyelhető meg a gisburne-i, margoni, melrose-i és waverleyi annalesekben. Némelyik XII. századi mű névtelen, mások megnevezik a szerzőt vagy inkább másolót, kompilátort, mert a szerző vagy önálló történetíró nevet aligha érdemlik meg. A szürke krónikamásolók köréből kiválik Henry of Huntingdon (vö. 3.4.) és William

of Malmesbury (vö. 3.4.5.), akik előremutatnak a későbbi nagy történetírások felé. A krónikák gomba módra való szaporodásának okára Thomas Wikes Oseney-i kanonok világít rá. Angol eseményekkel foglalkozó latin nyelvű krónikáját (*Chronicon, vulgo dictum Chronicon Thomas Wykes*) a normann hódítástól 1304-ig vezette. Mint írja, nem azért vállalkozott könyve megírására, mintha sok újat tudna hozzáadni Beda, William of Newburgh (*Historia rerum Anglicarum*) és Matthew Paris (*Chronica Maiora*), műveihez, hanem azok kedvéért, akiknek nem áll könyvtár a rendelkezésükre. A könyvnyomtatás felfedezése előtt a műveket állandóan másolni kellett, hogy kielégíthessék példányokkal az igényeket. A másolók gyakran hozzátettek valamit a szöveghez saját tudásuk szerint, máskor megváltoztattak vagy éppen kihagytak valamit. Innen a történelmi interpolációk és kompilációk végtelen változatossága.

## IRODALOM

- Angus, W. S.: „The 8th scribe's dates in the Parker MS of the Anglo-Saxon Chronicle”. *Medium Aevum* X. 1941.
- Ashdown, M.: English and Norse documents relating to the reign of Ethelred the Unready. Cambridge 1930.
- Atkins, Sir Ivor: „The origin of the later part of the Saxon Chronicle known as D.” *English Historical Review* LV 1940.
- Bagehot, Walter: Literary Studies: Edward Gibbon. Everyman's Library.
- Birch, W. de G. (ed.): *Cartularium Saxonicum* I. (—III.) London 1885—(1893).
- Chadwick: The origin of the English Nation. Cambridge 1907.
- Chambers, R. W.: On the continuity of English prose from Alfred to More and his school. Early English Text Society. Oxford 1932.
- Clark, Cecily: „Notes on MS Laud Misc. 636”. *Medium Aevum* XIII. 1954.
- Clark, Cecily: The Peterborough Chronicle 1070—1154 (ed.) (Oxford English Monographs) Oxford 1958.
- Collingwood, R. G.—Myres, J. N. L.: Roman Britain and the English settlements (Oxford History of England I.)
- Dickins, Bruce (ed.): The Genealogical preface to the Anglo-Saxon Chronicle (Occasional Papers of the Department of Anglo-Saxon No. II.) Cambridge 1952.
- English, H. S.: Ancient history, English and French. London 1850.
- Garmonsway, G. N. (ford.): The Anglo-Saxon Chronicle. Everyman's Library 1954.
- Giles, J. A. (ford.): The Anglo-Saxon Chronicle. London 1847.
- Gomme, E. E. (ford.): The Anglo-Saxon Chronicle. London 1909.
- Hingeston, F. C.: *Johannis Capgrave Liber de Illustribus Henricis*. Rolls Series 7. London 1858.
- Hodgkin, R. H.: „The beginning of the year in the English Chronicle”. *English Historical Review* 39. 497—510. 1924.
- Howorth, H. H.: „The Anglo-Saxon Chronicle: its origin and history.” *Archaeological Journal* LXV 1908, LXVI. 1909, LXIX. 1912.
- Howorth, H. H.: „Notes on the Anglo-Saxon Chronicle. Value of Codex A.” *English Historical Review* XV. 1900.
- Ingram, J. (ford.): The Saxon Chronicle with an English translation and notes, critical and explanatory. Everyman's Library 1912.
- Jones, C. W.: Saints, lives and Chronicles in Early England. 9 *Medieval Studies* 235—95, 1947 Toronto.
- Ker, N. R.: *British Museum Quarterly* XIV. 1940.
- Ker, N. R.: Catalogue of the manuscripts containing Anglo-Saxon. 1957.
- Liebermann, Felix: *Ungedruckte Anglo-Normannische Geschichtsquellen*. Strasbourg 1879.
- Magoun, F. P. Jr.: „The Domitian biligal of the Old English Annals.” *Speculum* XX. 1945; *Modern Language Quarterly* VI. 1945.
- Magoun, F. P. Jr.: „Territorial place- and river-names in the Old English Chronicle.” (MS A) *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature* XVIII. 1935.
- (MS D) *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature* XX. 1938.

- Plummer, C.*: Two of the Saxon Chronicles Parallel. Oxford I. 1892, II. 1899, I—II 1952<sup>2</sup>.
- Poole, R. L.*: Chronicles and Annals. Oxford 1926.
- Poole, R. L.*: „The beginning of the year in the Anglo-Saxon Chronicles”. *English Historical Review* 16. 719—21. 1901.
- Rositzke, H. A.* (ford.): The Peterborough Chronicle. Columbia Univ. Press 1951.
- Schwartz, Ernst*: Germanische stammeskunde Heidelberg 1956.
- Smith, A. H.* (ed.): The Parker Chronicle (832—900). (Methuen's Old English Library) London 1935.
- Stenton, F. M.*: „The South-Western element in the Old English Chronicle.” (Essays in Medieval History Presented to T. F. Tout) Manchester 1925.
- Stenton, F. M.*: „Medeshamstede and his colonies”. (Historical Essays in Honour of James Tait/ Manchester 1933.
- Stenton, F. M.*: Anglo-Saxon England. (Oxford History of England II.) Oxford 1943.
- Sweet, Henry* (szerk.): Cura Pastoralis. Early English Text Society, London 1871.
- Thorpe, B.* (ed.): The Anglo-Saxon Chronicle according to the several original authorities. (I. Texts, II. Trans.) (Rolls Series). 1861.
- Wanley*: Catalogus Librorum veterum septentrionalium. (In Hicke's Thesaurus . . .) 1705
- Warner, G. F.*: Catalogue of Ancient Manuscripts in the British Museum. London 1884
- Whitelock, Dorothy*: The Peterborough Chronicle (Early English Manuscripts in Facsimile IV.) Copenhagen 1954.
- Whitelock, Dorothy*: The Anglo-Saxon Chronicle. A revised translation by — with D. C. Douglas and S. I. Tucker. London 1961.
- Zupitza, J.* Anglia 1. 195—7. 1878.

## Calibán

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

### Megjegyzések a mi Amerikánk kultúrájáról

#### *Egy kérdés*

Egy európai újságíró, aki több okból is baloldalinak számít, azt kérdezte tőlem a minap: „létezik-e latin-amerikai kultúra?” Természetesen arról a vitáról beszélgettünk, amely mostanában alakult ki Kubával kapcsolatban, és amely végül is szembeállított néhány szemmel láthatóan gyarmatosító nosztalgiával rendelkező európai polgári értelmiségit (vagy olyanokat, akik azok szeretnének lenni) a latin-amerikai írók és művészek legnagyobb részével, akik elvetik a kulturális és politikai gyarmatosítás mind nyílt, mind leplezett formáit. Úgy gondolom, a kérdés a vita lényegére tapint, és a következőképpen is fel lehetne tenni: „léteznek maguk?” Mert ha valaki a kultúránkban kételkedik, magában a létezésünkben kételkedik, magában emberi mivoltunkban, és ez azt jelenti, hogy arra is kész, hogy állást foglaljon gyarmati helyzetünk orvosolhatatlansága mellett, mivel azt feltételezi, hogy csak torz visszhangja vagyunk annak, ami valahol máshol történik. A „valahol máshol” természetesen az anyaországokkal, a gyarmatosítás központjaival egyenlő, melyeknek „jobboldala” kizsákmányol bennünket, és melyeknek állítólagos „baloldala” megpróbált és megpróbál könyörületes gondossággal irányítani bennünket. Ez is, az is mindenféle helyi közvetítői segítségével.

Bár ez olyan tény, amelytől a gyarmatosítás alól felszabaduló minden ország szenved — azok az országok, melyeket az anyaország derék értelmisége következetes bárgyúsággal *barbárságnak*, *színes népeknek*, *fejlődő országoknak*, *harmadik világnak* nevez —, mégis, azt hiszem, hogy a jelenség különleges élességgel jelentkezik azoknak a népeknek az esetében, melyeket Martí úgy hívott, hogy a „mi *mesztic* Amerikánk”. Bár könnyű igazolni azt a vitathatatlan tételt, mely szerint minden ember keverék fajú, sőt, minden kultúra is az, és bár ez különösen érvényesnek látszik a gyarmatok esetében, természetesen az is nyilvánvaló mind etnikai, mind kulturális szempontból, hogy a kapitalista országok már régen elérték egy bizonyos fajta homogeneitást ezen a téren. Szinte a szemünk előtt ment végbe néhány utólagos kiigazítás: az Egyesült Államok fehér lakossága (mely nem egységes, de közös európai eredetű) kiirtotta a néger lakosságot, hogy az eltéréseken felülkerekedjék a homogeneitás és egységes modell alakuljon ki, melyet tanítványaik, a nácik, ráadásul más európai konglomerátumokra is alkalmazni akartak; ez a megbocsáthatatlan bűn pedig egyes polgárokat arra késztetett, hogy megbélyegezze Hitlert amiatt, amit a *western*-ekben és a Tarzán filmekben megtapsolt, mint egészséges vasárnapi szórakozást. Ezek a filmek azt a szörnyű fajelméletet ajánlották a világnak — még nekünk is, akik rokonai vagyunk ezeknek a megtámadott népeknek, és saját kiirtásunk felidézésén szórakoztunk —, amely az Egyesült Államokat születésétől fogva az Indokínában folyó népiirtásig kíséri. Kevésbé



észrevehetően (és néha talán kevésbé kegyetlenül) a többi kapitalista ország is megszerezte magának viszonylagos faji és kulturális homogeneitását, *belső* eltérései ellenére.

Persze nem lehet szükségszerű párhuzamot vonni a kevert fajúság és a gyarmati világ közt. Bár fennáll bizonyos strukturális rokonság, ez utóbbi fogalom rendkívül összetett,<sup>1</sup> és magába foglal olyan országokat is, melyeknek meghatározott, ezeréves kultúrája van, s melyek közül némelyik közvetlen megszállástól szenvedett (vagy szenved), — mint India, mint Vietnám —, némelyik pedig közvetettől — mint Kína —; olyan országokat is, melyeknek gazdag kultúrája van, de politikailag kevésbé egységesek, és a gyarmatosítás nagyon különböző fajtái sújtották — mint az arab világ —; végül pedig olyan országokat is, melyeknek testét az európaiak rémtettei vadul széttépték — mint fekete Afrika országai —, és mégis megőriztek egy bizonyos etnikai és kulturális homogeneitást. Ezt az utóbbit természetesen gyalázatosan és hiába tagadni próbálták a gyarmatosítók. Ezenél a népeknél is van kisebb vagy nagyobb fokú keveredés, de mindig esetleges, kívül esik a fejlődésük fő vonalán.

De planétánkon van a gyarmati világban egy különleges eset: egy kiterjedt övezet, melyben a kevert fajúság nem lényegtelen, hanem a lényeg, a fő vonal: ez a mi esetünk, a mi „*mesztic* Amerikánk” esete. Martí, aki olyan bámulatra méltóan ismerte a nyelvet, ezt a pontos jelzőt használta, mint kultúránk megkülönböztető jelét, a bennszülöttek, afrikaiak és európaiak leszármazottai kultúrájának megkülönböztető jelét, etnikai és kulturális értelemben. *Jamaicai levelében* (1815) Simón Bolívar, a Felszabadító, kijelentette: „Mi egy kis emberi nem vagyunk: megvan a külön világunk, nagy kiterjedésű tengerek határolják, s szinte minden tudomány és művészet terén új világ ez.” Az Angosturai Kongresszushoz küldött üzenetében (1819) hozzátette:

„Vegyük figyelembe, hogy a mi népünk sem nem európai, sem nem észak-amerikai, inkább Afrika és Amerika ötvözete, és nem Európa kisugárzása; még maga Spanyolország sem európai, afrikai vére, intézményei és karaktere miatt. Lehetetlen pontosan megállapítani, hogy melyik embercsaládhoz tartozunk. Az indiánok legnagyobb részét kiirtották, az európaiak amerikaiakkal és afrikaiakkal keveredtek, azok meg az indiánokkal és az európaiakkal. Apáink mind egy őszanya méhéből születtek, de eredetük és vérük különbözik, idegenek, mindegyiknek szemmel láthatóan más színű a bőre; és ez az eltérés roppant jelentős bélyeg.”

Egy zavaros, de ösztönös meglátásokkal teli könyvben, mely már a mi századunkban jelent meg, (*La raza cósmica*, 1925) a mexikói José Vasconcelos rámutatott, hogy Latin-Amerikában új faj van kialakulóban, „az összes eddigiek kincséből, a végső faj, a kozmikus faj.”<sup>2</sup>

Ez az egyetlen tény megszámlálhatatlan félreértés gyökere. Egy észak-amerikai európaiat a kínai, vietnámi, koreai, arab vagy afrikai kultúrák vagy

<sup>1</sup> Vö.: Lacoste, Yves: Les pays sous-développés, Paris, 1959, főleg 82—84. Szuggesztív, polemikus tipológiát nyújt az Európán kívüli országokról Darcy Ribeiro, Las Américas y la civilización c. könyvében, Buenos Aires, 1969, I. köt. 112—128.

<sup>2</sup> Összefoglalását annak, amit erről az anyagról tudni lehet, megtalálhatjuk a svéd Magnus Mörner tanulmányában: La mezcla de las razas en la historia de América Latina, Buenos Aires, 1969. Itt elismeri, hogy „a világ egyetlen részén sem történt olyan óriási méretű fajkereszteződés, mint amilyen Latin-Amerikában történt, és a Karib-tenger vidékén (miért választja külön?) 1942 óta.” 15. o. Persze ami engem ezekben a megjegyzésekben érdekel, az nem a fajkeveredés irreveláns biológiai ténye, hanem a „kultúrák” keveredésének történelmi ténye.

fellelkesítenek, vagy nem érdekelnek, vagy lehangelnek; de nem történhet meg, hogy összetéveszsen egy kínait egy norvéggal, vagy egy bantut egy olasszal; és az sem jutna eszébe, hogy megkérdezze: léteznek-e? Ezzel szemben a latin-amerikaiakat sokszor úgy tekintik, mint inasokat, mint valami piszkozatot, vagy mint az európaiak félresikerült mását, az európaiak közé értve természetesen azokat a fehéreket, akiket Martí „európai amerikaiaknak” nevezett. A mi egész kultúránkat pedig inasságnak, piszkozatnak, az európai polgári kultúra másolatának, Bolívar szavaival „Európa kisugárzásának” tekintik: ez a tévedés gyakoribb, mint az első, mivel az, hogy egy kubait összetéveszsenek egy angollal, vagy egy guatemalait egy némettel, bizonyos etnikai makaességek miatt lehetetlen; úgy látszik az uruguayiak és az argentínok kevésbé különböztethetők meg etnikai szempontból, persze kulturális szempontból már igen. És a kavarodás nagyon mélyen gyökeredzik, mert bár különböző, indián, afrikai, európai közösségek leszármazottai vagyunk, egymás megértésére kevés nyelvünk van: a gyarmatosítók nyelvei. Mialatt más gyarmatok, vagy volt gyarmatok népei egymással a gyarmatosítók előtt is a saját nyelvükön kezdenek el beszélni, mi, latin-amerikaiak továbbra is a gyarmatosítók nyelvét beszéljük. A *lingua franca* képesek csak a határokon áttörni, melyeket sem a bennszülött, sem a *kreol* nyelvek nem léphetnek át. Még most is, ahogy a gyarmatosítókkal vitatkozunk, vitatkozom, hogyan más-hogy tehetném, mint az ő egyik nyelvükön, mely már a *mi* nyelvünk is, és az ő fogalmi eszközeikkel, melyek már a *mi* fogalmi eszközeink is? Ezért van az a kiáltás, amelyet talán az összes eddigi írók legrendkívülibbjének egyik művében olvasunk. *A vihar*-ban, William Shakespeare utolsó művében, az idétlen Calibán, akitől Próspero elrabolja a szigetét, rabszolgává teszi, és megtanítja beszélni, így átkozza őt: „Beszélni tanítottál: legalább / Tudok most káromkodni. A vörös / Fene beléd, mért tanítottál!” (*You taught me language, and my profit on't / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language! A vihar*, I. felvonás, 2. jelenet.)

### *Calibán történetéhez*

A Calibán név anagramma, Shakespeare találta ki, a „caníbal” szó alapján — ezt a kifejezést pedig, emberevő értelmében már más műveiben is használta, mint például a *VI. Henrik harmadik részé*-ben, vagy az *Othelló*-ban —, ez a szó pedig a „caribe” szóból ered. A karibok, az európaiak megérkezése előtt, akikkel szemben hősieles ellenállást tanúsítottak, ugyanazoknak a területeknek voltak legbátrabb, legharcosabb lakói, melyeken most mi élünk. Nevük tovább él a Karib-tenger nevében (melyet némelyek rokonszenvesen csak amerikai Földközi-tengernek hívnak, valahogy úgy, mintha mi a Földközi-tengert európai Karib-tengernek neveznénk). De ez a név, magában is — *caribe* —, és deformált alakjában is — *caníbal* —, elsősorban mint sértő kifejezés maradt fenn az európaiak szemében. Ez az a szó, ez az a jelentés, melyet Shakespeare összetett jélkép formájában felhasznál, kidolgoz. Számunkra ez különösen fontos, ezért érdemes röviden felvázolni a történetét.

Kolumbusz Kristóf *Hajónaplójában* jelennek meg az első európai feljegyzései azokról az emberekről, akik ennek a jélképnek az anyagául szolgáltak. 1492. november 4-én, vasárnap, még csak nem is, egy hónappal azután, hogy Kolumbusz megérkezett arra a földrészre, melyet Amerikának fognak nevezni, ezt jegyzi fel: „Az is feltételeztetett, hogy valamivel távolabb eyeszemű

emberek éltek, és más, kutypofájúak, és emberevők.”<sup>3</sup> november 23-án pedig ezt jegyzi fel: „amiről azt mondták, hogy nagyon nagy (Haiti szigete), és olyan lények lakják, akiknek egy szeme van a homlokán, és más, kannibálnak nevezettek, ezek nagyon félelmetesek...”. December 11-én megmagyarázza, hogy: „a *caniba* nem más, mint a nagy Can népe”. Ez magyarázza a *caribe* szó deformálódását, amit Kolumbusz szintén használ. Abban a levelében, melyet „a Kanári-szigetek magasságában, a bárkán” írt, 1493. február 15-én, amikor Kolumbusz bejelenti a világnak a „felfedezését”, és ezt írja: „úgyhogy szörnyeket nem találtam, se a híruket nem hallottam, kivéve az egyik szigeten (*Quarives szigetén*), mely a második az Indiák bejáratánál, s olyan népek lakják, melyeket az összes szigeteken nagyon vadnak ismernek, és melyek emberhúst esznek.”<sup>4</sup>

Ez a kép, a caribe/canibalok képe szöges ellentéte a másik amerikai ember képének, melyet Kolumbusz jegyzeteiben leír: a nagy Antillák *aravakjának* képével — elsősorban a mi *tainonk* képével —, akit békésnek, jámbornak, sőt félénknek, gyávának ír le. Az amerikai őslakókról kialakult mindkét kép nagyon gyorsan el fog terjedni Európában, és különös története lesz. A *taino* egy utópisztikus világ paradicsomi lakójává válik; Mórus Tamás már 1516-ban kiadja *Utópiáját*, melynek meglepő hasonlóságát Kuba szigetével Ezequiel Martínez Estrada már nagy lelkesedéssel kiemelte.<sup>5</sup> A *caribe*-ből pedig *canibal* lesz, emberevő, állatias ember, akinek visszavonhatatlanul a művelődés periferiáján a helye, és aki ellen tanácsos tűzzel-vassal felvenni a harcot. A két felfogás nem esik olyan távol egymástól, mint első látásra gondolnánk, mivel csak az erősödő, születő polgárság ideológiai arzenáljának szabad választását jelenti. Francisco de Quevedo úgy fordította le az „Utópia” szót, hogy „Seholsincs föld”. „Seholsincs ember”, ez mind a kétfajta felfogáshoz kapcsolódhat. Az édeni teremtmény korszerűbb nyelven kifejezve a baloldali polgárság munka-hipotézise megfogalmazva egy tökéletes társadalom modelljét, ahol az ember nem köti béklyóba a feudális társadalom, amely ellen való-jában ez a polgárság küzd. Általában az utópisztikus látásmód ezekre a földekre vetíti ki azokat a politikai reformterveket, melyeket az eredeti országban nem valósítottak meg. Ezért nem mondhatjuk, hogy kimerített vonal, ellenkezőleg, sajátos követőkre talál — a radikális követőkön, a következetes forradalmárokon kívül is —, például a számtalan tanácsosban, akik az anyaország csodálatos formuláit ajánlgatják fáradhatatlanul a gyarmati sorból kiemelkedő országoknak, hogy ezek segítségével oldják meg a súlyos problémákat, amelyeket a gyarmatosítás hagyott rájuk, és amelyeket ők a saját országukban természetesen még nem oldottak meg. Felesleges hangsúlyozni, milyen kellemetlenül érzik magukat a „seholsincs föld” hívei, ha kiderül az arcátlanság, hogy ez a

<sup>3</sup> Idézve, mint a Hajónapló más megjegyzései, Julio C. Salas által: *Etnografía americana. Los indios caribes. Estudio sobre el origen del mito de la antropofagia*; Madrid, 1920. Ez a könyv felveti annak a vádnak az értelmetlenségét, hogy egyes amerikai törzsek emberhúst ettek. Régen azok tartották fönn ezt a vádat, akik érdekelték voltak az indiánok rabszolgává tételében, a krónikások és történétírók pedig ismételtették. Ezek közül nem egy volt maga is rabszolgatartó... (221. o.)

<sup>4</sup> La carta de Colón anunciando el descubrimiento del nuevo mundo. 15 de febrero — 14 de marzo 1493. Madrid, 1956, 20.

<sup>5</sup> Martínez Estrada, Ezequiel: *El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba*. Casa de las Américas, 33. szám, 1965 november-december. (Ez a szám Ezequiel Martínez Estrada-nak szentelt különszám.)

föld mégis létezik, hogy nem egy terv, hanem egy hiteles valóság, erényeivel és hibáival.

Ami a *canibál*ról vallott felfogást illeti, az szintén inkább napjaink nyelvén — ugyanazon polgárság jobboldalának felel meg. A cselekvő politikusok ideológiai arzenáljába tartozik, a cselekvő politikusokéba, akik a piszkos munkát végzik, de amelynek előnyeiben persze az utópiák bűvös megálmodói is részesülnek. Az, hogy a Karib-tenger vidéke olyan volt, mint amilyenek Kolumbusz (és követőinek végtelen sora) lefestette, éppen annyira valószínű, mint hogy léteztek egyszemű emberek, és kutyapofájúak, vagy hogy más embereknek farka volt, vagy hogy léteztek az amazonok, akiket Kolumbusz szintén említ. Mindebben része volt a latin és görög mondavilágnak, a középkori állatmeséknek és a lovagregényeknek egyaránt. Arról a jellemző lekicsinylő verzióról van szó, melyet a gyarmatosító arról az emberről nyújt, akit leigáz. Az, hogy egy ideig mi magunk is elhittük ezt a verziót, csak azt bizonyítja, mennyire megfertőzött bennünket az ellenséges ideológia. Jellemző, hogy a *canibál* szót mi nem szigeteink kiirtott bennszülötteire alkalmaztuk, hanem az afrikai négekre húztuk rá, akiket azokban a szegységtelen Tarzán-filmekben láttunk. A gyarmatosítók pedig egyesítenek bennünket, ők láttatják meg velünk, hogy mellékes különbségeink ellenére mennyire hasonlítottunk egymásra.

A gyarmatosítók verziója megmagyarázza nekünk, hogy mivel a Karib-tenger vidékének lakói olyan javíthatatlanul állatiasak voltak, nem volt más megoldás: ki kellett irtani őket. Azt viszont nem magyarázzák meg, hogy miért irtották ki a békés és szeretetre méltó aravakot. Egyszerűen arról volt szó, hogy egyik esetben éppúgy, mint a másikban, a történelem egyik legnagyobb népirtását követték el ellenük. (Mondanom sem kell, hogy ez az utóbbi vonal előbb még, mint az előző.) Ezzel kapcsolatban mindig ki kell emelnünk azoknak az embereknek az esetét, akik, az utópizmustól — melynek semmi köze nem volt a valóságos Amerikához — éppoly távol, mint a fosztogatások szegységtelen ideológiájától, belülről harcoltak a gyarmatosítók magatartása ellen, és szenvedélyesen, éleslátással, bátran védelmezték a hús-vér őslakókat: ezeknek az embereknek az élén természetesen Bartolomé de las Casas atya áll, akit Bolívar „Amerika apostolá”-nak nevezett, és Martí is fenntartás nélkül dicsért. Sajnos az ilyen ember csak kivétel volt.

Az utópista vonalon belül az egyik legelterjedtebb európai mű Montaigne tanulmánya, *A kannibálokról*, mely 1580-ban jelent meg. Itt mutatja be azokat a teremtményeket, melyek „frissen és élénken megőrzik a természetes tulajdonságokat és erényeket, melyek az igazi és hasznos tulajdonságok és erények.”<sup>6</sup> 1603-ban jelennek meg Montaigne *Esszéi* angolul, Giovanni Floro fordításában. Floro nem csak hogy Shakespeare személyes jóbarátja, de a fordításnak az a példánya is ránk maradt, mely Shakespeare birtokában volt, és melybe megjegyzéseit is beleírta. Ennek az adatnak csak azért van jelentősége, mert kétséget kizáróan bizonyítja, hogy ez a könyv volt Shakespeare utolsó nagy művének, *A vihar*nak (1612) egyik közvetlen forrása. Sőt, a darab egyik szereplője, Gonzalo, aki a reneszánsz humanistát személyesíti meg, egyszer egész sorokat idéz szinte szóról szóra a Floro féle Montaigne-ből, pontosan *A kannibálokról* szóló esszéiből. És ez az a tény, mely még érdekesebbé teszi azt a formát, melyben Shakespeare a szereplőjét, Calibán/canibált

<sup>6</sup> Montaigne, Michel de: *Ensayos*, ford: C. Román y Salamero, I. köt. Buenos Aires, 1948. 248.

bemutatja. Mert ha Montaigne-nél — aki ezúttal Shakespeare kétségtelen irodalmi forrása volt — „ebben a nációban semmi vad és barbár nincsen (...) az történik, hogy mindenki barbárságnak nevezi azt, ami szokásaitól idegen”<sup>7</sup> — Shakespeare-nél ellenkezőleg, *Calibán/canibál* vad és időtlen rabszolga, akit nem lehet eléggé sértegetni. Egyszerűen arról van szó, hogy Shakespeare, a könyörtelen realista, Calibán megrajzolásakor a születő polgári világ *másik választását* teszi magáévá. Ami az utópisztikus látásmódot illeti, az is megvan a műben, de Calibántól függetlenül: mint már említettük, Gonzalo, a harmonikus humanista képviseli. Shakespeare azt bizonyítja tehát, hogy az amerikaiakról vallott két felfogás korántsem ellentétes, sőt nagyonis összeegyeztethető. A valóságos embert állatként bemutatni, ellopni a földjét, rabszolgává tenni, a munkájából élni, és adott esetben megsemmisíteni; de csak akkor persze, ha van, aki elvégezze helyette a nehéz munkát. Az egyik jellemző szövegrészben Prospero figyelmezteti a lányát, hogy Calibán nélkül nem tudnának megélni: „Csakhogy ám / Szükségünk van rá: ő csinál tüzet / Behozza fánkat, s megtesz más ilyen / Hasznos szolgálatot.” (*We cannot miss him: he does make our fire, / Fetch in our wood, and serves in offices / That profit us.* I. felvonás, 2. jelenet.) Ami az utópisztikus felfogást illeti, ahhoz persze szükségszerűen el kell tekinteni a hús-vér embertől. Utóvégre is „*seholsincs föld*”.

Mindezek után nem kétséges, hogy *A vihar* Amerikára céloz, és hogy a sziget a mi egyik szigetünk mitizálása. Astrana Marín, aki felhívja a figyelmet „a sziget kétségkívül indián (amerikai) légkörére”, emlékeztet néhány valóságos, ezen a földrészen tett utazásra, melyekből Shakespeare ihletet merített, sőt kis változtatásokkal innen vette jó néhány szereplőjének nevét is: Miranda, Fernando, Sebastián, Alonso, Gonzalo, Setebos.<sup>8</sup> De ennél fontosabb tudni, hogy Calibán a mi karibunk.

Nem célunk, hogy végigkövessük ennek a jelentős műnek az összes eddigi értelmezését, megjelenésétől napjainkig.<sup>9</sup> Elég lesz néhányat megemlítenünk. Az első Ernest Renan-tól származik, aki 1878-ban jelenteti meg drámáját: *a Calibán, a vihar folytatása*-t.<sup>10</sup> Ebben a műben Calibán a nép megtestesítője (Renan a legkedvezőtlenebb megvilágításban mutatja be), csakhogy ezúttal Prospero elleni összeesküvése sikerrel jár, és Calibán átveszi a hatalmat, alkalmatlansága és romlottsága miatt azonban valószínűleg nem sokáig tarthatja meg. Prospero a háttérbe húzódva várja az alkalmat a megtorlásra. Ariel eltűnik. Ez a mű többet köszönhet a Párizsi Kommunnek, mely csak hét évvel előbbi a megírásnál, mint Shakespeare-nek. Persze Renan azoknak a polgári íróknak az oldalán volt, akik vadul állást foglaltak a csodálatos „ég ostromá”-val<sup>11</sup> szemben. Ettől a hőstettől fogva antidemokratizmusa még inkább erősödik; *Filozófiai párbeszédei*-ben Lidsky szerint „azt hiszi, hogy a megoldás egy intelligens emberekből álló *elit* létrehozása volna, ezek kormá-

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Shakespeare, William: Obras completas, fordította, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Luís Astrana Marín, Madrid, 1961, 107–8.

<sup>9</sup> Így például Jean Kott arra hívja fel a figyelmünket, hogy a XIX. századig „sok Shakespeare kutató volt, aki a vihar-t szözszerinti értelemben vett életrajzként próbálta értelmezni, vagy mint allegorikus politikai drámát.” (Jean Kott: Apuntes sobre Shakespeare. Ford.: J. Maurizio, Barcelona, 1969, 353.)

<sup>10</sup> Renan, Ernest: Caliban, suite de La tempête. Drame philosophique, Paris, 1970.

<sup>11</sup> Adamov, V. Arthur: La Commune de Paris, 8 mars–28 mars. (antológia), Paris, 1959; és főleg: Lidsky, Paul: Les écrivains contre la Commune, Paris, 1970.

nyoznának, és egyedül ezek birtokolnák a tudomány titkait.”<sup>12</sup> Renan arisztokratizáló, prefasiszta elitfelfogása, országa népének gyűlése jellemzően fonódik egybe a gyarmatok lakosságának még ennél is nagyobb gyűléseivel. Tanulságos megfigyelni, hogyan fejezi ki magát evvel kapcsolatban:

„Nem az egyenlőségre törekszünk, (mondja) hanem az uralkodásra. Az idegen fajú ország megint jobbágyok, napszámosok, vagy ipari munkások országa kell, hogy legyen. Nem az emberek közti egyenlőtlenség eltörléséről van szó, hanem ennek a kiszélesítéséről, és törvénné emeléséről.”<sup>13</sup>

Máshol meg:

„Az alacsonyabb rendű, vagy elmaradott fajoknak a felsőbbrendű fajok által való megújítása az emberiség gondviselésében benne foglaltatik. Nálunk a nép fia szinte mindig lecsúszott nemes, súlyos keze inkább a kardforgatáshoz ért, mint a szolgai szerszámok kezeléséhez. Jobban szeret verekedni, mint dolgozni; vagyis eredeti állapotához tér vissza. *Regere imperio populos*, ez a mi hivatásunk. Ez a falánk tettvágy olyan országokra zúduljon, melyeknek, mint Kínának, szüksége van az idegen gyarmatosításra. (...) A természet kitermelte a dolgozók egy fajtáját, a kínai fajtát, mely rendkívüli kezűgyességgel rendelkezik, viszont a becsületről szinte semmi fogalma; kormányozzuk igazságosan őket, egy ilyen kormányzás segítségével nyerjük tőlük bőséges javakat és boldogok lesznek; a föld egyik dolgozó faja a néger (...); a föld egyik uralkodó és katonáskodó faja az európai (...). *Mindenki tegye azt, amire képes, és minden menni fog.*”<sup>14</sup>

Felesleges magyarázatni ezeket a sorokat; Césaire okkal mondja: nem Hitler tollából valók, hanem Ernest Renannak, a francia humanistának a tollából.

Meglepő a Calibán-mitosz sorsának alakulása a mi földrészünkön, Amerikában. Húsz évvel azután, hogy Renan kiadta *Calibán*-ját, vagyis 1898-ban az Egyesült Államok beavatkozik a függetlenségi háborúba, melyet Kuba Spanyolország ellen folytat, és befolyása alá veti Kubát, mely 1902-től (egészen 1959-ig) első számú *újgyarmata* (neocolonia) lesz, míg Portorico és a Fülöp-szigetek régi típusú gyarmatai lettek. Ez a tény — melyet Martí már évekkel azelőtt megjósolt — megrendíti a spanyol-amerikai *értelmiséget*. Máshol már említettem, hogy a „kilencvennyolcas” év nem csak spanyol dátum, mely nevet ad a spanyolországi írókból és gondolkodókból alakult összetett csoportnak, hanem, és talán elsősorban spanyol-amerikai dátum, mely nevet kellett volna adjon az Atlanti-óceánnak ezen az oldalán élő írók és gondolkodók nem kevésbé összetett együttesének, akiket eléggé ködösen „modernisták”-nak<sup>15</sup> szoktak nevezni. A „kilencvennyolcas” év — az északamerikai imperializmus látható jelenléte a kontinensen — volt az, amit Martí megjósolt, és ami egy Darío vagy egy Rodó későbbi művére magyarázatot ad.

Paul Groussac beszéde, melyet 1898 május 2-án mondott el Buenos Airesben, egyik korai példája annak, hogy hogyan fogadták akkor ezt az eseményt a latin-amerikai írók: „a Polgárháború és a Nyugat brutális előzön-

<sup>12</sup> Lidsky, Paul: id. mű, 82.

<sup>13</sup> Idézi Aimé Césaire a *Discours sur le colonialisme*-ban, 3. kiad. Paris, 1955, 13. Figyelemre méltó tanulmány, sok tételét magamévá teszem.

<sup>14</sup> Idézve az id. műből: 14–5.

<sup>15</sup> L.: R. F. R. „Modernismo, noventiocho, subdesarrollo”, a *Hispaniszták Nemzetközi Szövetségének* harmadik kongresszusán felolvasott írás. Mexikó, 1968. augusztus.

lése óta (mondja) a torz Calibán-testtől elszabadult a szellem, és a régi világ nyugtalanul és megfélemlítve szemlélte a legújabb civilizációt, mely helyébe akar lépni a miénknek, amit hanyatlónak deklaráltak.”<sup>16</sup>

A francia-argentín író, Groussac érzi, hogy a „mi” művelődésünket (értve ezalatt persze a „régí világ” civilizációját, melynek mi, latin-amerikaiak érdekes módon részei vagyunk) fenyegeti a Calibán-jenki. Elégge valószínűtlen, hogy a francia gyarmatosítás által megtiport korabeli algériai vagy vietnámi írók készek lettek volna egy ilyen vélemény első részét aláírni. Őszintén szólva az is meglepő, hogy a Calibán jelképet — melyben Renan olyan találóan fedezte fel a népet, igaz csak azért, hogy szapulhassa — az Egyesült Államokra alkalmazzák. Mégis, ezeknek a tévedéseknek az ellenére is — melyek másrészt Latin-Amerika különleges helyzetére annyira jellemzőek — Groussac reakciója azt a világos visszautasítást foglalja magában, amit a latin-amerikai írók a jenki veszély ellen tanúsítottak. Olyan spanyol-amerikaiak mellett, mint például Bolívar vagy Martí, ismeretes a brazil irodalomból Joaquín de Sousa Andrade vagy Sousândrade példája, akinek különös versében, az *O Guesa Errante*-ben a X. ének a „Wall Street-i pokolnak” van szentelve, mely a korrupciósdespekulánsok, a kontár politikusok és üzletemberek *Walpurgisnachtja*.<sup>17</sup> Ismeretes José Veríssimo példája is, aki 1890-ben a nemzeti oktatásról írt értekezésében, az Egyesült Államokkal vitázva ezt írja: „csodálom őket, de nem szeretem”.

Nem tudjuk, hogy az uruguayi José Enrique Rodó, akinek híres mondata az Egyesült Államokról: „csodálom őket, de nem szeretem”, mely szóról szóra megegyezik Veríssimo megállapításával, ismerte-e a brazil gondolkodó műveit; de az biztos, hogy ismerte Groussac beszédét, melynek lényeges részeit a montevideói *La Razón* 1898 május 6-i számában közölte. Az itt felvázolt gondolatot továbbfejlesztve és új gondolatokkal gazdagítva Rodó 1900-ban, huszonkilenc évesen kiadja a spanyol-amerikai irodalom egyik leghíresebb művét, az *Ariel*-t. Az észak-amerikai művelődést áttételesen Calibánként mutatja be (a név egyébként alig fordul elő a műben), míg Ariel azt testesíti meg, vagy azt kellene megtestesítse, ami a legjobb és amit Rodó habozás nélkül ismét „a mi művelődésünk”-nek nevez, (223. és 229. l.) és ez az ő szavaiban éppúgy, mint Groussac szavaiban sem csak azt jelenti, amit a „mi Latin-Amerikánk” (239. l.); hanem azt is, amit a régi Róma, sőt amit az egész régi világ. Persze a Calibán-Egyesült Államok azonosítás, amit Groussac ötlete alapján Rodó terjesztett el, kétségtelen tévedés. Egyik oldaláról megközelítve ezt a tévedést José Vasconcelos azt írja: „Ha a jenki csak Calibánok lennének, nem jelentenének túl nagy veszélyt.”<sup>18</sup> De a tévedés jelentősége eltörpül a veszély világos felismerésének fontos ténye mellett. Mint ahogy Benedetti találóan mondja: „Rodó talán tévedett amikor a veszélynek nevet adott, de nem tévedett a veszély felismerésében, és abban sem, hogy honnan jön ez a veszély.”<sup>19</sup>

Valamivel később egy francia író, Jean Guéhenno — aki valószínűleg nem ismerte a gyarmati Rodó műveit, az viszont nagyon is jól ismerte Renanét —

<sup>16</sup> Idézi: José Enrique Rodó: *Obras completas*. Bevezető, előszó, jegyzetek: Emir Rodríguez Monegal, Madrid, 1957, 193.

<sup>17</sup> Franco, Jean: *The modern culture of Latin America: society and the artist*, London, 1967, 49.

<sup>18</sup> Vasconcelos, José: *Indología*, 2. kiad. Barcelona, é.n. XXIII.

<sup>19</sup> Benedetti, Mario: *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, 1966, 95.

újra a *Calibán*-témához nyúl, *Calibán beszél* című művében, melyet 1928-ban Párizsban adnak ki. Csakhogy ez alkalommal a renani Caliban/nép azonosítást Caliban pozitív megítélése kíséri. Guéhenno ezen könyvének erénye — és szinte egyetlen erénye —, hogy először mutatja be szimpatikusnak a szereplőt.<sup>20</sup> De a téma igazán sikeres kidolgozásához egy Paul Nizan keze vagy dühe kellett volna.<sup>21</sup>

Sokkal élesebbek az argentín Aníbal Ponce megjegyzései 1935-ben kiadott művében, a *Polgári humanizmus és proletár humanizmusban*. Ez a könyv — melyről Che gondolatainak egyik tanulmányozója feltételezi hogy hatással lehetett rá —<sup>22</sup> harmadik fejezetét „Arielnek avagy egy makacs illúzió hallokálásának” szenteli. *A vihart* magyarázva Ponce azt írja: abban a négy emberben benne van az egész korszak: Próspero a felvilágosult zsarnok, a Reneszánsz kedvelt alakja, Miranda az utóda, Calibán a szenvedő tömeg (Ponce ezután idézi Renan-t de Guéhenno-t nem), Ariel a légi szellem, az élet-hez nincs sok köze.<sup>23</sup> Ponce rámutat hogy tévedés Calibánt így beállítani, mert jelleme „egy úr valamilyen óriási igazságtanaságáról árulkodik”, Arielben pedig az értelmiségit látja, aki bár nem olyan súlyos és kemény kötöttségekkel, mint Calibán, de szintén Próspero szolgálatában áll. Elmélete az értelmiségit látja aki bár nem olyan súlyos és kemény kötöttségekkel, mint Calibán, de szintén Próspero szolgálatában áll. Elmélete az értelmiségi eszméjéről („rabszolga és zsoldos keveréke”) amit a reneszánsz humanizmus alakított ki s „mindennél inkább tanította hogy érdektelen a cselekvés és a fennálló rendet el kell fogadni”, és éppen ezért máig a „polgári országok uralkodó osztályainak nevelési ideálja”, a legjobb elemzés, amit a mi Amerikánkban erről a témáról valaha is írtak.

De ez a tanulmány, bár egy latin-amerikai tollából való, még mindig csak az európai világot vizsgálja. Ahhoz, hogy *A vihart* máshogy értelmezzék — ahhoz, hogy a problémát máshogy vessék fel —, meg kell várnunk a gyarmatosított országok felszabadulását, mely a második világháború óta kezdődött; olyan hirtelen bukkantak fel ezek az országok, hogy az Egyesült Nemzetek elfoglalt szakemberei 1944 és 1945 közt kénytelenek voltak kitalálni a *gazdaságilag alulfejlett övezet* kifejezést, hogy rokonszenves (és mélységesen zavaros) verbális köntösbe öltöztessék, amit addig *gyarmati övezetnek*, vagy *elmaradott övezetnek* hívtak.<sup>24</sup>

Ezzel a felszabadulással kapcsolatban jelenik meg 1950-ben Párizsban O. Mannoni könyve, *A gyarmatosítás pszichológiája*. Jellemző, hogy a könyv angol kiadása (New York, 1956) már *Próspero és Calibán: a gyarmatosítás pszichológiája* címmel jelenik meg. Témájának megközelítésére Mannoni kíta-

<sup>20</sup> Éleslátása, de negatív szemlélete miatt Jean Kottot zavarja ez a tény: „Renan számára — írja —, Calibán a Démoszt személyesíti meg. A továbbiakban (. . .) Calibán-ja sikeres merényletet követ el Próspero ellen. Guéhenno apológiát írt a Calibán-Nép-ről. Mindkét értelmezés leegyszerűsítő. A shakespearei Calibán-ban több a nagyság.” (II. m. 398.)

<sup>21</sup> Guéhenno gyengése a téma mélyebb értelmezése szempontjából abban mutatkozik meg, hogy a következő kiadásokhoz írt előszavaiban fokozatosan módosítja véleményét (2. kiad. 1945, 3. kiad. 1962.), míg végül megírja tanulmánykötetét, a *Calibán és Próspero-t* (Paris, 1969), melyben egy kritikus szerint Guéhenno a „burzsoá társadalom képviselője és kultúrájának javadalmazottjaként méltányosabban ítéli meg Prósperot, mint a Calibán habla idejében.” (Pierre Henry Simon: a Le Monde 1969. július 5-i számában.)

<sup>22</sup> Lowy, Michael: *La pensée de Che Guevara*, Paris, 1970, 19.

<sup>23</sup> Ponce, Aníbal: *Humanismo burgés y humanismo proletario*, La Habana, 1962, 83.

<sup>24</sup> J. L. Zimmerman: *Países pobres, países ricos. La brecha que se ensancha*. Ford.: F. González Aramburo, México, D. F., 1966, 7.



lált valamit (jobbat ki sem találhatott volna), a „Próspero komplexus”-t, „mely azon tudatalatti idegi beállítottságok összessége, melyekkel megrajzolható a 'gyarmati paternalizmus tipikus alakja' éppúgy, mint annak a 'fajgyűlölőnek az arképe, akinek lányát egy alsóbbrendű lény megpróbálta (képzeletben) megerőszakolni:”<sup>25</sup> Valószínűleg ebben a könyvben azonosítják először Calibánt a gyarmatosítottal, de azt a furesza nézetet, mely szerint Calibánnak „Próspero komplexusa” van, és ez idegesen arra bírja, hogy óhajtja, sőt akarja, és persze tiszteletben tartsa a Próspero/gyarmatosító jelenlétét, Frantz Fanon 1952-ben kiadott könyvének, a *Fekete bőr, fehér álarcnak* a negyedik fejezetében („A gyarmatosított állítólagos függőségi komplexusáról”) kerekén visszautasítja.

Bár (úgy látszik), a barbadosi Georges Lamming az első író a mi földrészünkön, aki vállalja Calibánnal való azonosításunkat, mégsem sikerül áttörnie azt a kört, melyet Mannoni felvázolt.

„Próspero adta Calibánnak a nyelvet (mondja Lamming) s a nyelvvel együtt egy rejtett következményekkel, s szándékokkal terhes történelmet. Ez a nyelv-adomány nem konkrétan az angolt jelentette, hanem beszédet és fogalmat, mint eszközt, mint módszert, szükséges utat önmagunk tájai felé, melyeket másképpen nem érthettünk volna el. Ez az eszköz az, mely — bár csakis Próspero műve — rádöbbenti Calibánt a lehetőségeire. Ezért Calibán egész jövője — mivel a lehetőség nem más, mint a jövő — szükségképpen Próspero kíséreteitől függ, és ez a veszélye is. Tekintve, hogy nincsen olyan különleges kiindulópont, amely Próspero minden premisszáját kimerítené, Calibán és jövője csakis Prósperótól függ. (...) Próspero meg van győződve róla, hogy a Nyelv, melyet Calibánnak ajándékozott, börtön, melyben Calibán eleve korlátozott eredményeket érhet csak el.”<sup>26</sup>

A hetvenes években szükségszerűen felmerül *A vihar* újraértelmezésének szükségessége. Az angol John Wain *Shakespeare élő világa* című könyvében (1964) azt mondja, hogy Calibánban feltör minden kizsákmányolt nép pátosza, amit élesen fejez ki az európai gyarmatosítás kezdetén, mely háromszáz évig fog tartani. A legutolsó bennszületett is inkább azt kívánná, hogy hagyják békén, minthogy 'neveljék', és arra kényszerítsék, hogy másnak dolgozzon; Calibánnak ebben a panaszában tagadhatatlan igazság van: 'Most összes néped én vagyok, aki hajdan / Magam királya voltam!' Próspero szükségszerűen a gyarmatosító szavaival válaszol: Calibán tanult és ismereteket szerzett (bár ne felejtjük el hogy tudott halászni és földimogyorót termelni, mintha csak az angliai földről lenne szó). Mielőtt Próspero felhasználta volna, Calibán nem tudott beszélni: „addig / Magad se tudtad, mit kívánsz; baromként / Makogtál: én adtam ösztöneidnek / Szavakat, nyilvánulni, hasztalan!” Calibán mégis hálátlanul fogadja ezt a jóságot: Próspero megengedi neki, hogy az ő barlangjában lakjon, Calibán erre erőszakot próbál elkövetni Mirandán, és amikor ezt nagy szigorúan a szemére hányják, megátalkodottan, nyálás röhögéssel azt válaszolja: 'Hohó! / Ha útba nem vagy, be is népesítem / Ezt a szigetet csupa Calibánnal.' A mi korunkban, vonja le Wain a következtetést,

<sup>25</sup> O. Mannoni: *Psychologie de la colonisation*, Paris, 1950, 71.

<sup>26</sup> Lamming, George: *The pleasures of exile*, London, 1960, 109. Lamming ezen véleményeit magyarázva a német Janheinz Jahn felhívja a figyelmet korlátaira, és a Calibán/feketeség azonosítást ajánlja. (Neoafican literature, ford. O. Coburn és U. Lehrburger, New York, 1968. 239–242.)

mely oly szívesen használja a rémes *miscegenation* (fajkeveredés) szót, nem nehéz megérteni ezt a szövegrészt.”<sup>27</sup>

És a hatvanas évek végén, 1969-ben, nagyon figyelemreméltó módon büszkén vállalja Calibánt, mint jelképünket, három, az Antillák vidékéről való író, akik mindhárman a Karib-tengeri gyarmatosítók egy-egy nagy nyelvén fejezik ki magukat. Egymástól teljesen függetlenül ebben az évben adják ki művüket: a martinique-i Aimé Césaire franciául írt drámáját, *A vihart*, *Shakespeare Vihar-jának néger színház számára átdolgozott változatát*; a barbadosi Edward Brathwaite angolul írt verseskötetét, a *Szigetek-et*, melyben az egyik vers „Calibán”-ról szól; és e sorok írója „Kuba Fidelig” című, spanyolul írt tanulmányát, melyben Calibánnal való azonosulásunkról ír.<sup>28</sup> Césaire művében a szereplők ugyanazok, mint Shakespeare-nél, de Ariel mulatt rabszolga, Calibán pedig néger, továbbá Eshú is közbelép, a „fekete-isten-ördög”. Itt is nagyon érdekes Próspero megjegyzése, amikor Ariel aggályokkal tele tér vissza, miután Próspero parancsára de a saját lelkiismerete ellenére felkavarta a vihart, amellyel a mű kezdődik: „Gyerünk! — mondja neki Próspero. Már megint válság! Mindig így van ez az értelmiséggel!” Brathwaite pedig jellemző módon Kubának ajánlja Calibán című versét: „Havannában, aznap reggel, (...) írja Barthwaite, „Ezerkilencszázötvenhat december másodika volt. / Ezerkilencszázharmincnyolc augusztus elseje volt. / Ezernégyszázkilencvenkettő október tizenkettedike volt. / Mennyi villám, mennyi forradalom!”<sup>29</sup>

(Xantus Judit fordítása)

<sup>27</sup> Wain, John: *El mundo vivo de Shakespeare*, ford.: J. Silés, Madrid, 1967, 258–9.

<sup>28</sup> Césaire, Aimé: *Une tempête*. Adaptation de „La tempête” de Shakespeare, pour un théâtre nègre. Paris, 1969. Edward Brathwaite: *Islands*, London, 1969; R. F. R. „Cuba hasta Fidel” (a Bohemia 1969. szeptember 19-i számában.)

<sup>29</sup> A vihar új értelmezése napjainkban már elterjedt a gyarmati világban. Nem idézek tehát, csak néhány példát. Midőn ezeket a jegyzeteket írom, újat találtam, James Ngugi (Kenya) tanulmányában: *Africa y la descolonización cultural*, Correo, 1971 január.

# Gramsci és Machiavelli

SALLAY GÉZA

Évszázadok távlatán át szemlélve azt hiszem, ma már minden kétséget kizárva szögezhetjük le, hogy Machiavelli az olasz és európai kultúra egyik legvitálisabb, legaktuálisabb és állandó jelenlétével egyik legnyugtalanítóbb jelensége. A múltban is az volt, heves polémiák középpontjában állt. Az a sajátos azonban, hogy már a XVI. század közepétől kezdve még vitatói is legtöbbször a Machiavelli által megvetett vagy előkészített alapokról kiindulva folytatták a polémiát. Az időleges csönd időpontjai sem az érdektelenségből fakadtak, leginkább az újraértelmezés küzdelmes processzusát takarták, hogy aztán annál élesebben és hevesebben bontakozhassék ki a vita.

Valóban a gondolkodás történetében kevés olyan szerzőt ismerünk, akinek az értelmezése (beleértve a koronként szükségképpen jelentkező újraértékeléseket is), annyi gondot okozna, mint éppen Machiavelli. És nem pusztán kiegészítő értelmezésekről, egyes részletkérdésekről van szó, hanem mindig Machiavelli életművének a lényege, vagy legalábbis egyes lényeges aspektusa áll az újra meg újra nekilendülő értelmezések keresztútjában. Nem is kell a nagyon is távoli múlthoz fordulnunk megvilágító példáért. Gondoljuk meg, hogy pl. a harmincas évek során pl. a Szovjetunióban betiltották Machiavelli műveit, műveinek folyamatban levő orosz kiadását s mindmáig nehezen bontakoznak ki a Machiavelli-stúdiumok.

Ugyanakkor ezzel párhuzamosan csaknem egyidejűleg töpreng börtönben Machiavelli jelentőségén a nagy olasz kommunista forradalmár, Antonio Gramsci és börtönfüzeteinek tanúsága szerint lényegesen eltérő következtetésekre jut.<sup>1</sup>

Hol kereshetnénk a magyarázatát e végletesen polarizált értelmezések lehetőségének? Meggyőződésünk, hogy az okok nem kizárólag, és talán nem is elsősorban magukban az értelmezőkben rejlenek. Mélyebbre kell ásunk, hogy megtaláljuk őket, s mindenekelőtt Machiavellihez kell visszanyúlnunk.

Ez esetben rögtön közelebb kerülünk a problémafeltevés lényegéhez. Véletlen-e, hogy a Machiavellit védő-támadó polémiákban értelmezésekben már a legelső időktől kezdve annyi félreértett és félremagyarázott vagy legalábbis félreértésből fakadó motívumot és mozzanatot találunk? Véletlen-e, hogy a Machiavelli-irodalom mind a mai napig nem jutott nyugvópontonra egy olyan viszonylag könnyűnek látszó kérdésben, mint a két főmű a *Discorsi* és a *Principe* egymáshoz való viszonya?

Véleményünk szerint mindez nem véletlen, hanem éppen itt lappanganak

<sup>1</sup> Gramsci, A.: Note sul Machiavelli sulla politica e sullo stato moderno. Torino 1949. (a továbbiakban: N.s.M.)

a felvetett problémák gyökerei. Machiavelli ugyanis nem alkotott összefüggő, minden részletében kidolgozott rendszert (sőt néha még egyes lényegesnek érezhető részek is homályban maradnak), annak ellenére, hogy a *Principében* a formula illetve a képletalkotásnak nem egyszer szinte még túlfeszített igyekezetére is bukkanunk. Talán éppen ez az igyekezet és a belőle fakadó sokszor rendkívül tömör, frappáns, egyenesen szinte csak a politika technikájára leszűkített meghatározások maximák azok, amelyek némi árnyékba burkolják a machiavellii gondolat összetett, élő organizmusát, és sugalmazhatták Crocénak — aki nek egyébként komoly érdemei vannak a modern Machiavelli-értelmezések úttörésében — azt az álláspontját, hogy Machiavelli elsősorban a politika egzakt tudományának a kialakítására törekedett és ilyen minőségében egyaránt jó szolgálatot tett a demokratikus és a reakciós erőknek is<sup>2</sup> (talán nem rugaszkodunk el a valóságtól és az igazságtól, ha ebben a crocei felfogásban annak a felvilágosult, különösen foscolói értelmezésben világosan megfogalmazott álláspontnak a modern továbbfejlesztését látjuk, amely szerint Machiavelli azáltal, hogy mindenki számára nyíltan rávilágított az abszolutizmus hatalmi módszereire, mintegy kitépte a kormánypálcát az uralkodók kezéből, felnyitotta a nép szemét, és ezáltal képessé teszi a népet az abszolút uralmak megdöntésére).

Mindenesetre Croce értelmezését a maga módján az teheti plauzibilissé, ha a machiavellii politikába mint tudományba beleértjük a machiavellizmust (az államrezon-elméletet), illetve annak olyan modern változatait is, mint a bonapartizmus. Erősen kérdéses azonban, hogy egy ilyen egy csokorba kötés megengedhető-e, illetve, hogy Machiavelli eredeti és meghamisítatlan gondolatrendszerébe beilleszthetők-e, ezek a Machiavellitől ugyan nem teljesen független, de mégiscsak utólagosan kimunkált, többé-kevésbé önkényes értelmezések, illetve vélt következtetések? Látni fogjuk, hogy ez csak akkor lehetséges, ha Machiavellit attól az élő szövevényes viszonylatrendszerrel elvonatkoztatva szemléljük, amely nemcsak Machiavelli kérdésfeltevéseit határozta meg, hanem a situációk változásait érzékenyen követő válaszadásait is.

Crocétól eltérő, ha nem is polárisan ellentett, de lényegesen más értelmezést adott Russo<sup>3</sup> amikor Machiavellit mint a politika művészetét (*artista della politica*) értelmezte. És ezzel a machiavellii életmű olyan mozzanatait akarta kiemelni (sőt, akarva-akaratlanul szembe is helyezni), amelyeket a politikai technicizmus beárnyékol (ez esetben Russonál valamelyes halvány Burckhardt-hatás is jelen van), ám Russo ezt a meghatározását nem kiegészítésnek szánja, hanem lényegi meghatározásnak.

Chabod,<sup>4</sup> akinek gyönyörű elemzéseket köszönhetünk, szinte a kettejük között látszik elhelyezkedni, bár némileg afelé hajlik, hogy Machiavelli nem annyira a politika, mint inkább a politikai stílus művésze, s e politikai stílusművészetben az igazi politikussal szemben a szubjektív vagy akár kényszerű hanyatlás jelét véli felfedezni.

Mármost a politikus-művész, a technikus-művész dichotómia a renaissanceban korántsem jelent ellentmondást, kizáró ellentétet; művészek írók egész sorában jól megfér egymás mellett.

A börtönfüzeteiben Machiavelliről elmélkedő Gramsci éppen abból a ketős meggondolásból indult ki, hogy Machiavelli nem összefüggő rendszerezést

<sup>2</sup> Croce, B.: *Poeti e scrittori d'Italia*. Bari 1927. 131 és köv.

<sup>3</sup> Russo, L.: *Niccolo Machiavelli*. Bari 1939.

<sup>4</sup> Chabod, F.: *Studi sul Machiavelli*.

írt, másrészt, hogy a politikus és a művész nagyon is jól megfér egy személyben, sőt Machiavelli művének a lényeges karakterét éppen e kettő egymásra vonatkoztatott egysége határozza meg (csakhogy a művészt nem a Chabod-i stilisztika értelmében veszi).

Gramsci jegyzeteinek kiinduló megállapítása szinte definíciószerű tömörséggel rögzíti ezt a szemléletet.

„A Fejedelem alapvető jellemvonása éppen az, hogy nem rendszeres értekezés, hanem élő könyv, amelyben a politikai ideológia és a politikai tudomány a mítosz drámai formájában olvad össze. Az utópiával és a skolasztikus értekezéssel szemben — amelyek a Machiavelliig terjedő időben a politikai tudomány megjelenési formái voltak — ő a maga felfogásának fantasztikus és művészi formát adott, s ezáltal a tudományos és a racionális mozzanat egy hadvezérben testesül meg, aki plasztikusan és antropomorf módon a kollektív akarat szimbólumaként jelenik meg”.<sup>5</sup>

Éppen a megállapítás tömörsége igényli azt, hogy elemző módon kíséreljük meg feloldani.

Nem rendszeres értekezés, hanem élő könyv, azaz nem elvont tudományosság, hanem az aktualitásból születő és az aktuális viszonyokra visszahatni akaró írás. Nemcsak az az általános historista felfogás érvényesül ebben a szemléletben, amely elég gyakran jelen van más előző szerzők műveiben is, hanem az a határozott felismerés, hogy a *Fejedelem* konkrét válasz kíván lenni egy meghatározott történelmi pillanat által felvetett, nagyon is aktuális, konkrét és sürgető kérdésfelvetésre. Gyakorlati közbelépés, személyes beavatkozás igénye vezeti a szerzőt műve megírására, és éppen ez a gyakorlati személyes részvevő szándék határozza meg a mű jellegét. Machiavelli nem elégedhetett meg az egzakt tudományos vizsgálódással, hanem szemléletét és módszereit egyidejűleg hozzá kellett mérnie idomítania a pillanat igényeihez és lehetőségeihez: ez a hozzámérés két szempontból is drámai kellett, hogy legyen. Egyik oldalról az egész politikai elmélet és gyakorlat drámai szembesítése a pillanatnyi valósággal, másfelől viszont saját vágyainak, illúzióinak nem kevésbé drámai szembesítése egy olyan konkrét történelmi szituációval, amely szinte tragikus várakozással és gyorsasággal alakult ki és borított fel minden addigi elképzelést, sőt szakított meg egy olyan elvi fejlődésvonalat, amely a humanizmusban bontakozott ki és a *Fejedelem* előtti Machiavelliben kezdte volt megtalálni harmonikus szintézisét.

Nem véletlenül tesz különbséget Gramsci a politikai ideológia és a politikai tudomány között (és ebben a distinkcióban is, mint mindig, az ideológia kifejezést Gramsci az eredeti jelentésében értelmezi, mint hamis tudatot, amely hamis tudat marad akkor is, ha közelít az igazsághoz, és nem eltávolít). A tudomány (scienza) kifejezés, mint Gramsci írásainak számos más helyén, a maga egzakt, természettudományos, szinte technicista-practicista értelmében szerepel. Egyébként ennek a megkülönböztetésnek felel meg a következő mondatban az utópia és a skolasztikus értekezés közti megkülönböztetés is.

Ezért sorolhatjuk egymás mellé a politikai ideológia — utópia és a scienza politica — scholasztikus értekezés kifejezés-párokat.

Akár egy summás visszapillantás a humanizmus politikai irodalmára világosan meggyőzhet bennünket arról, hogy ezek a párosítások Gramsci résztől teljesen jogosak. Az utópia Dantétól kezdve Petrarcán át Palmieriig (s még

<sup>5</sup> N.s.M. 3.

a cinquecentóban tovább egészen Campanelláig) jelen van, s vele párhuzamosan jelen van skolasztikus értekezések, később humanista kazisztikák formájában a politika tudománya, amely Gramsci szerint nem más, mint az állam tudománya, és itt az állam mindazon gyakorlati és elméleti tevékenységek komplexuma, amelyekkel az uralkodó osztály igazolja és fenntartja uralmát.”<sup>6</sup>

A politikai gondolkodásnak ez a két vonala egészen Machiavelliig elkülönült maradt, és minden részletfejlődés ellenére még a quattrocento sem hozott lényeges változást, legfeljebb annyit (s ez még külön kiemeli Machiavelli nagyságát), hogy az utópia szerényebbé és konvratívabbá vált, s a politikai tudomány fogásai egyre lényegesebb szerephez jutottak.<sup>7</sup> Ennek a megállapításnak ellentmondani látszik az a tény hogy a quattrocentóban már mindazt az építőelemet megtalálhatjuk, amellyel Machiavelli életművét megkonstruálja, ám csak látszólagos ellentmondásról van szó, mert ezek az elemek annyira szétzórtnak, izoláltak, szervetlenül és ellentmondásosan jelentkeznek (legalábbis Itálián belül), hogy távolról sem vethetők össze Machiavelli dialektikusan organikus szemléletével.

Nem elég azonban észrevenni, hogy milyen szintézis felé halad Machiavelli az addigi itáliai politikai elmélet tekintetében. Maga Gramsci figyelmeztet rá, hogy ez nem elég akkor, amikor észrevételeket tesz a sokat vitatott Machiavelli—Guicciardini viszonyra vonatkozólag.<sup>8</sup>

Gramsci Machiavelli politikai gondolkodásával kapcsolatban annak európai jellegét hangsúlyozza, Guicciardini viszont teljesen olasz, európai szintre emelkedni nem tudó provinciális szemléletmódú ember Gramsci szemében: „Nem lehet megérteni Machiavellit, ha nem vesszük figyelembe, hogy az európai tapasztalatban meghaladja az olasz tapasztalatot (e nélkül a nemzetközi tapasztalat nélkül az európai tapasztalat nélkül akarata utópisztikus maradna)”.<sup>9</sup>

Gramsci egyfelől tehát Machiavelli európai látókörét, szemléletmódját hangsúlyozza a provinciálisabb Guicciardinival szemben, másfelől azonban nem elégszik meg egy ilyen általános összevetéssel, hanem a különbséget a szemlélet gyökereiben igyekszik megkeresni, a szemlélet módszerében akarja megtalálni ennek a különbségnek a magyarázatát. Gramsci Treves könyvével kapcsolatban foglalkozik ezzel a kérdéssel, és rámutat arra, hogy Treves nem tud kellő különbséget tenni a politika és a diplomácia között.<sup>10</sup> Márpedig, Gramsci szerint a politikában az akarati elemnek sokkal nagyobb funkciója van, mint a diplomáciában. „A diplomácia szankcionál és arra törekszik, hogy konzerválja az állami politikák által létrehozott szituációkat” és csak metaforikus vagy a filozófiai konvenció értelmében lehet alkotónak tekinteni a diplomáciát (amennyiben minden emberi tevékenység alkotó).<sup>11</sup> „Nemzetközi vagy államközi vonatkozásokban az egyes országok, az egyes államok befolyásolási képessége erősen korlátok közé szorított és ezért a diplomata, mintegy hivatásánál fogva, hajlamos a szkepticizmusra és a laposságra.”<sup>12</sup> Ezt a formális magyarázatot azonban önkényes értelmezésnek is lehetne tekinteni, s mintha

<sup>6</sup> Uo. 8.

<sup>7</sup> Curcio, C.: La politica italiana del '400. Firenze 1932.

<sup>8</sup> N.s.M. 39.

<sup>9</sup> Uo. 85.

<sup>10</sup> Uo. 39.

<sup>11</sup> Uo. 85.

<sup>12</sup> Uo.

maga Gramsci is megérezné ezt, nem sokat késlekedik az alapvető indokolással. Guicciardini nemcsak diplomata voltánál fogva volt olyan, amilyen, hanem mert „Guicciardini meggyőződése maguk is konzervatívak voltak az akkori olasz politika általános keretei között . . . Guicciardini írásai inkább az idők jelei, mintsem politikai tudomány”.<sup>13</sup>

A politikus és a diplomata alkat közötti különbség úgy válik a konzervatív és nem konzervatív álláspont közötti különbséggé, amely meghatározza Guicciardini diplomata-alkatát és Machiavelli „forradalmi” természetét. (E helyt nem szükséges külön elemeznünk a Guicciardini felfogásában központi helyet elfoglaló „particulare” elméletet, amely egyenes kifejeződése a korporatív előjogoktól és érdekektől szabadulni nem tudó olasz renaissance polgári individualizmusnak Machiavelli sokkal tágabb körű és értelmű érdek-felfogásával szemben, amely a polgárságnak, mint történelmi osztálykategóriának fejlődésében szemlélt osztályérdekét fejezi ki a fejlődésében megrekedt olasz városállam polgárságának hamis tudatával szemben. Erről a kérdéstről egyébként már De Sanctis is nagyon megdölgödtető dolgokat írt.)<sup>14</sup>

Ugyanakkor ez a guicciardinii „particulare” teljes összhangban áll Guicciardini reálpolitikai szemléletével. Egyes konkrét szituációk megítélésében is ismeretesek a kettejük közötti nézeteltérések, amelyek gyökerei Machiavelli nem „reálpolitikai” és „nem diplomata” magatartásába nyúlnak vissza. A különbségek nem is annyira a helyzetmegítélésekben jelentkeztek. Machiavelli legalább oly sötéten és pesszimistán látott, mint Guicciardini, vagy még fokozottabb mértékben, de ez a látásmód, pesszimista megítélés szinte szükséges előfeltétele volt a radikális változtatni akarásnak, a forradalmi jellegű kiűtkeresésnek. Machiavelli pesszimizmusának a kérdését egy kissé saját életének és cselekvésének kulcsa szerint értelmezi: nem véletlenül mondta magáról és a forradalmárról általában, hogy az értelem legyen pesszimista, de az akarat legyen optimista.<sup>15</sup> Ezért is hozza kapcsolatba Machiavellit a jakobinus-magatartással, amikor kijelenti, hogy a jakobinusok Machiavelli Fejedelmének „kategorikus megtestesülései”. Az akarat történeti szerepének és jelentőségének az értelmezéséből indult ki, amikor az akaratot a „történelmi szükségszerűség cselekvő öntudatának, egy valóságos és reális történelmi dráma főszereplőjének” nyilvánítja.<sup>16</sup>

A forradalmár Gramsci tehát nagyon határozottan és nagyon világosan kapcsolja össze az akaratot és az öntudatot a cselekvésben, elejét véve ezzel az akarat mozzanat mindenfajta voluntarisztikus értelemben való felfogásának. Éppen a pusztá akarást és szenvedélyességet, a minden előre kialakított elképzelést reakciónak és utópisztikusnak nyilvánító magatartást bírálja erősen Sorelben és követőiben, akiknek cselekvése így csak „passzív cselekvés” lesz, mert csak tagadó jellegű (az általános sztrájk) és szétesik az egyéni, individuális jellegű akarások végtelen mozaikjaira. A pozitív, aktív és konstruktív cselekvés csak a társult akaratok megvalósult egységében lehetséges (kollektív akarat), amely viszont csak a történeti szükségszerűségnek az akaratban végbemű öntudattá válása által jöhet létre és válhat öntudatos cselekvése révén a történelmi dráma főszereplőjévé.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Uo. 87.

<sup>14</sup> De Sanctis, F.: Storia della letteratura italiana. cap. XV.

<sup>15</sup> Gramsci, A.: Passato e presente. Torino 1952.

<sup>16</sup> N.s.M. 6.

<sup>17</sup> Uo. 4.

Valóban forradalmárnak is csak azt tekinti Gramsci, aki nem mond le kollektív akarat kialakításáról és megszervezéséről, mert ez minden forradalmi cselekvés és átalakulás elengedhetetlen komponense.

Hogy is állunk mármost ezzel a kérdéssel Machiavelli esetében? Mi köze van Machiavelli Fejedelmének a kollektív akarathoz? Ezen a ponton nem is teljesen alaptalanul bizonyos ellentmondás lehetősége villan fel. Gramsci ezt az ellentmondás-lehetőséget eleve úgy igyekszik elhárítani, hogy a Fejedelem személyében látja megtestesülni a doktrinális és a racionális mozzanatot (a szubjektív feltételt), aki tehát így személyében plasztikus és antropomorf módon a kollektív akarat szimbóluma lesz.<sup>18</sup>

Ez a Fejedelem személyében megtestesülő szimbólum egy konkrét fantázia terméke<sup>19</sup> — mondja Gramsci mintegy elismerve ezzel azt, hogy egy a valóságból effektíve hiányzó valamiről van szó, fantázia termékéről (majdhogynem művészi fikcióról), de értelmeznünk kell a fantázia szó mellé csatolt jelzőt (konkrét) is. Ez a jelző pedig Gramsci ismeretében éppen azt jelenti, hogy a fantázia terméke nem önkényes kitalálás, a fantázia konkrét szükségyszerűség felismerésén és kielégítésén dolgozik. A szimbólumnak szánt funkció ugyanis egyrészt konkrét történeti feladatnak kell hogy eleget tegyen, másrészt konkrét elvontságából visszahatva valóságosan kell hogy realizálja magát, szimbólum-jellegét a valóságos kollektív akaratban kell megszüntetnie, feloldania. Elméletileg rendkívül dialektikus eszmefuttatás ez, mégsem tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy kissé túlságosan is elméleti és elvont annak ellenére, hogy a konstrukcióban rejlő nehézséget maga Gramsci is érzékeli, amikor szétszórt és pulverizált népen belüli hatásról beszél. Sőt egy későbbi elemzése során az akkori olasz helyzetről még tudatosabban hangsúlyozza a megoldásra váró helyzet súlyosságát és a belőle adódó rendkívüli nehézségeket.

Az olaszországi belső helyzet Gramsci megállapítása szerint gazdasági-korporatív szervezettségű és jellegű volt, azaz a feudális társadalomnak politikai szempontból legrosszabb, legkevésbé haladó és legstagnálóbb formája dominált. Mindig is hiányzott és nem tudott kialakulni hathatós jakobinus erő, éppen az az erő, amely más nemzetekben felébresztette és megszervezte a népi-nemzeti kollektív akaratot és megalapította a modern államokat”.<sup>21</sup>

De ha már így van akkor a kollektív akarat fantasztikus szimbóluma, a hadvezér, a leendő fejedelem hogyan lehet képes a népet az „új állam” megalkotására elvezetni (ahogy egy másik jegyzetében írja)?<sup>22</sup>

Ismeretes, hogy a Machiavellinél állandóan visszatérő „új állam” kifejezés milyen jelentéstartalmat takar, de mégsem lesz hiábavaló röviden megvilágítani. Nem a felbomlott városköztársaság, nem is a signoria visszaállításáról van szó, nem is a konkrétan kialakuló principato valamely ideáltípusáról; e tekintetben Machiavelli gyökeresen szakított a múlttal és a jellel is (alapvetően republikánus meggyőződése ellenére), hanem valóban új, az addigiaktól eltérő társadalmi alapokon szervezett egységes nemzeti államról, az akkori európai fejlődés szintjén álló nemzeti monarchiáról. Itália katasztrófája és a könyörtelen helyzetelemzés egyszer s mindenkorra meggyőzte Machiavellit, hogy kompromisszumok és félmegoldások semmire sem jók, semmiféle kívána-

<sup>18</sup> Uo. 3.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo. 6 és köv., 85 és köv.

<sup>21</sup> Uo. 7.

<sup>22</sup> Uo. 4.



tos történelmi perspektívát nem nyújtanak. Kortársaitól éppen ez a radikális szemlélet különböztette meg a leginkább.

Hazai és európai tapasztalatai alapján rendkívüli történelmi érzékkel reálisan mérte fel az addigi olasz fejlődés zsákutca-jellegét, csődjét és elemezte ki magából a történelmi szituációból a legkedvezőbb fejlődéshez szükséges távlatokat, utakat és eszközöket (amelyek teljes mértékben megfeleltek az általános, európai fejlődés követelményeinek olasz viszonylatban az adott szituációt feltételezve), csak akkor találta magát szinte megoldhatatlan feladattal szemben, amikor a konkrét itáliai megvalósításhoz szükséges erőket kereste. Ugyanabba a nehézségbe ütközött, mint kései értelmezője a cselekvő és gondolkodó forradalmár Gramsci, sőt az analógiát minden erőltetés nélkül talán még tovább is vihetjük. A huszas években Olaszországban Gramscinak egy nagy méretű forradalmi apály időszakában kellett küzdenie a párt kialakításáért, egy forradalmi öntudattal párosult kollektív akarat megszervezéséért, utak, módok és eszközök meghatározásáért. Nem véletlen allúzió tehát Gramsci részéről a modern forradalmi pártra vonatkoztatva a „moderno Principe” kifejezés.<sup>23</sup> A *Fejedelemben* egyfajta politikai párt szimbolikus preformációját látta. Ez magyarázza azt is, hogy egyes meghatározásai a Fejedelemmel kapcsolatban szinte visszavetítéseknek tűnnek, ami magában véve egyáltalán nem baj, sőt nemegyszer olyan sarkításban világítják meg Machiavelli művének számos lényeges aspektusát, hogy másként talán nem is tudnánk ezeket megfelelően értelmezni. Persze, mint minden analógia, ez is csak mutatis mutandis érvényes, és nem ment bizonyos veszélyektől (mint ahogy magának Gramscinak az eljárása sem, különösen, mint látni fogjuk, egyes követőinél).

Az azonban teljes mértékben igaz, hogy Machiavelli forradalmi jellegű elméleti és politikai fellépése olyan időszakra esik, amikor nemcsak hogy nem tud konkrét forradalmi erőkre támaszkodni, hanem egész Itáliára nagyfokú visszaesés, az addigi haladó erők kimerülése a jellemző. Olyan történelmi pillanatról van szó, amikor elvontan és az általános történelmi fejlődés szempontjából lehetséges és szükséges a machiavellii elgondolás megvalósítása, konkrétan és itáliai vonatkozásban azonban hiányoznak a megvalósításhoz szükséges objektív és szubjektív erők. Ennek az állapotnak a világos feltárása nélkül nem tudjuk megérteni Machiavellit a maga valójában, de Gramsci töredékes megjegyzéseit sem tudjuk helyesen értelmezni. Gramsci maga nem jut el ennek az alapproblémának a világos megfogalmazásához, de sorai mögött olykor bizonytalankodások formájában ott lappang a ráérzés. Megtaláljuk nála egyfelől a forradalmi erők hiányának elismerését, másfelől mégis csak említést tesz „forradalmi osztályról”, megfogalmazása azonban meglehetősen homályos: „A kor forradalmi osztálya, a nép, az olasz nemzet, a városi demokrácia, amely Savonarolákat és Pier Soderiniket szül és nem Castrucciokat és Valentinokat”.<sup>24</sup>

Ez a forradalmi osztály, tehát, ha van is, egészen más tendenciákat követ, mint Machiavelli, de még ha Savonarolák és Pier Soderinik helyett Castrucciokat és Valentinokat szülné is, Machiavelli problémájának egyik, sőt nagyobbik része, a nemzetállam akkor sem nyerne megoldást. Ahhoz sokkal, de sokkal többre lenne szükség. Ha most el is tekintünk olyan gazdasági tényezők alaku-

<sup>23</sup> Gramsci ilyen címen összefüggő tanulmány megírását tervezte a modern politikai pártról.

<sup>24</sup> N.s.M. 10.

lásától, mint pl. a nemzeti belső piac negatív alakulása, amelyekkel egyébként Gramsci nem foglalkozik, legfeljebb áttételesen következtethetünk abból, amit a renaissance-kori olasz polgárság többször emlegetett gazdasági-korporatív szervezettségéről mond, marad még így is jónéhány tényező, amelyet figyelembe kell vennünk. Maga Gramsci hangsúlyozza pl., hogy mindenfajta népi-nemzeti kollektív akarat kialakulása lehetetlen, ha a termelő parasztok nagy tömegei egyidejűleg nem áramolnak be a politikába: „... ezt tették a jakobinusok a francia forradalomban...”<sup>25</sup>

Evidens, hogy Gramsci nem gondolhat és nem is gondol Machiavelli korában ilyen mérvű beáramlásra a paraszti tömegek részéről, de igenis gondol a város és a falu (vidék) viszonyának Itáliában hagyományos problémájának újszerű felvetésére, mint a haladás kulcskérdésére, arra a feltétlenül megváltoztatandó állapotra, sőt folyamatra, amely a falu, a vidék egyre nagyobb mérvű alávetettségére, a paraszti tömegek egyre növekvő kizárására vezetett az olasz városállamok politikai életéből, ami egyenes következménye volt a városi polgárság gazdasági-korporatív szervezettségének, és e polgárság földbirtokossá válásának, a tőke földbe menekülésének.

Hogy mennyire érzékeny volt Gramsci erre a problémára, mi sem mutatja jobban, mint hogy elég Machiavelli részéről akárcsak egyetlen utalás is, amely eltér a hagyományostól, és rögtön megragadja (nemhiába éppen Gramsci volt az, aki az olasz forradalom alapfeltételének tekintette az észak-olasz proletariátus és a dél-olasz parasztság mozgalmainak és harcainak organikus összekapcsolását). Előző Gramsci-idézetünk kiegészítéseként ugyanis ezt olvashatjuk: „... erre törekedett Machiavelli a milícia reformja révén... és ebben a megérzésben lelhetjük fel Machiavelli korai jakobinizmusát, nemzeti forradalomgondolatának (többé-kevésbé termékeny) csíráját.”<sup>26</sup> Igen, mert Machiavelli a zsoldos seregek helyett saját, nemzeti miliciát akart, és ebbe valóban be akarta vonni a parasztok tömegeit. Rásejtett tehát valóban a város és falu, az uralkodó és a nép egy másfajta, új viszonyának szükségességére s ez a maga korában kétségtelenül nagy jelentőségű volt. Véleményünk szerint azonban ez még meglehetősen távol marad a paraszti tömegek politikai-társadalmi hasznosításától, a politikai életbe való tényleges bevonásától. Ez a probléma a maga tényleges jelentőségében, konkrét formában még kimarad Machiavelli gondolatrendszeréből. Ebből a szempontból Machiavelli nagyjából hű marad a hagyományos humanista politikai gondolkodáshoz. Nem úgy egy másik vonatkozásban, amely egész szemléletmódjának általános következményeként jelenik meg. Gramsci erre is nagyon élesen figyel, és talán nagyobb tudati hangsúlyt is helyez rá, mint Machiavelli tette volt. Az *Arte della guerra*-ban Machiavelli szinte kényszerül kinyitni a szemét a városon túlra a parasztság felé, hiszen honnét tudna különben tízezres nagyságrendű hadsereget toborozni az állam számára, ha nem a parasztság köréből? És ennek a létszámnak az állam növekedésével párhuzamosan még csak növekednie kell. Másrészt éppen a falusiak között véli megtalálni azokat az „egyszerű és tagbaszakadt” embereket (*semplici e grossi*), akik a legkönnyebben illeszthetők bele a katonai fegyelembé, és a leginkább képesek alkalmazkodni a tábori élet fáradalmaihoz, viszontagságaihoz.<sup>27</sup> Nos, ebben a megállapításban egyfajta jakobinus-politika szempontjából semmiféle

<sup>25</sup> Uo. 7.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> *Arte della Guerra* cap.

különösebben előremutató mozzanat nincs. A paraszt mint alkalmas katonanyag sem új meglátás. Másfelől a paraszti tömeg szerepe a milicián belül megmarad teljesen alárendeltnek, a hagyományos város—falu hierarchikus kapcsolat mit sem változik, a katonai és érdek-alárendelés a városoknak és vezető kádereinek továbbra is fennáll. Vannak, akik ebből a tényszerűségből kiindulva egyszerűen tévesnek tekintik Gramsci erre alapozott utalását Machiavelli jakobinizmusára. A kérdés azonban mégsem ennyire egyszerű. Machiavelli nem maradt teljesen érzéketlen azzal a problémával szemben, hogy milyen következtetések levonása válhat szükségessé a parasztnak a katonaságba való tömeges bevonása után, különösen a miliciák népfelkelő jellegének megtartása mellett, azaz, amikor a gyakorlatok és a háborúk befejezése után a katonák visszatérnek állandó foglalkozásukhoz, mesterségükhöz. Természetes, hogy valamiképpen ki kell elégíteni őket. A kisebb létszámú zsoldos seregek módjára ez nem lehetséges, és amikor Fabrizio (az *Arte della guerra*-ban) szemben találja magát ezzel a problémával, óvatosan, de rendkívül tanulságos módon igyekszik megközelíteni a kérdést: „Mit ígérhetek én nekik, amelynek révén engem tisztelettel félnének és szeretnének, még ha a háború befejezése után tulajdonképpen már semmi dolguk sincs velem?”<sup>28</sup> Vagyis a hivatásos katonai vezető áthárítja magáról a kérdés megoldását a Fejedelemtre, az államra, politikai és politikusi problémává minősíti. S a katonai író Machiavelli sorai mögött hol többé, hol kevésbé világosan ott bujkál ennek a politikai problémának az érzékelése, csak éppen nem jut el a megfogalmazás és a megoldás tudatosságáig, inkább egyfajta, Machiavellit is zavaró igény-érzet formájában él tovább. Még egyes generikus utalások sem hiányoznak, pl. hogy olyan körülményeket kell teremteni, amelyek között a katonának meglegyen az az érzése, hogy nemcsak a közös ügyért, hanem a sajátjáért is harcol, meg hogy a Fejedelemtől valamiféle jutalmat is fog kapni.<sup>29</sup>

Vagyis Machiavelli megérzi, hogy egész katonai reformja, amely az új állam fennmaradásának, létének és gyarapodásának egyik pillére, csakis egy valóban új típusú államban lehetséges, amelyben tehát valami módon meg kell változnia város és falu, paraszt és polgár hagyományos viszonyának. De ezt nem elsődleges problémaként érzékeli, hanem kísérő jelenségként, más problematika szemszögéből, bár teljesen megkerülni nem tudja, megoldást nem ad, legfeljebb homályosan utal a megoldás legáltalánosabb kereteire, az egységes nemzetállamra, amely majd átalakítja a polgár—paraszt eddigi hagyományos viszonyát.

Úgy módosítanók tehát Gramsci vonatkozó észrevételét, hogy Machiavelli ez esetben nem közvetlenül, hanem áttételesen anticipál, illetve sugall bizonyos prejakobinus irányt. Egyébként is éppen a paraszti nép problémája az, amely Machiavelli gondolatvilágában a leginkább háttérbe szorul, ezen a ponton érződik meg a legjobban Machiavelli teljesen urbánus kulturáltsága és polgári-kisbirtokos eredete. Sőt, az *Arte della guerra*-ban koncepciója ebben a vonatkozásban lehetőségeinek legzélső határáig megy el. Gondoljunk csak arra a sajátos ellentmondásra, amelybe a *Discorsi*-ban a Gracchusok szerepének értelmezése körül keveredik.<sup>3</sup> Távol áll tőlünk, hogy itt Machiavelli valamiféle egyéni, szubjektív defektusára gondoljunk: itt Machiavelli személyében az egész

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> *Discorsi* ... cap.

leghaladóbb korabeli olasz értelmiségi és politikus réteg történelmileg meghatározott korlátairól van szó, amely részben oka, részben pedig még sokáig tartó következménye is volt az itáliai katasztrófának, az olasz nemzeti forradalom hosszú ideig elhúzódó megoldásának, hiszen ez a problematika éppen a Risorgimento korában éleződött ki újra.

Mindez nem csökkenti Machiavelli érdemeit, de világosan látása megóv attól, hogy olyan következtetésekre jussunk (mint pl. Procacci), amelynek fényében következetlennek kellene tartanunk Machiavelli jó néhány, egyébként nagyon is logikus és érthető problémafelvetését.

Noha az általunk említett ponton az *Arte della guerra* idézett passzusát illetőleg óvatosabban is fogalmaznánk, mint Gramsci (s főleg, mint egyes követői), mint láttuk, mégsem tekintettük teljesen alaptalannak Gramsci megjegyzését, és pedig elsősorban azért, mert egy tágabb, összefüggőbb Machiavelli-értelmezés koncepciójába illeszkedik bele. Ennek a lényege az az alapvető felismerés, hogy Machiavelli olyan abszolút nemzeti monarchia körvonalait bontja ki, amelynek a Machiavelli által — igaz, csak nagyon vázlatosan — megrajzolt politikai formája lehetővé teszi és megkönnyíti a polgári termelőerők további fejlődését, amit az addigi itáliai államalakulatokról éppen Machiavelli idejében nehezen lehetne kijelenteni. Főként a *Discorsib*an találunk olyan passzusokat, amelyek ezt világosan bizonyítják. Sőt Machiavelli még az egyszerű nemzeti abszolút monarchián is túlmutat, s ez a túlmutatás sem kerüli el Gramsci figyelmét. A franciaországi dolgokról írott követti jelentései tanúsítják, hogy Machiavelli szemei előtt ott lebegett a parlamentarizmus, a hatalom megosztásának eszméje, a képviseleti rendszer gondolata is.

Gramsci tehát nagyon tudatosan törekszik arra, hogy a *Fejedelmet* ne csak önmagában vizsgálja, hanem az egész életmű kontextusában (ez azért is nagyon lényeges, mert a *Fejedelem* bizonyos technicizmusa csak ebben a szélesebb kontextusban nyeri el valóságos történelmi tartalmát és mentesülhet illetéktelen bírálatoktól) hozzávéve olyan művek integratív értelmezését is, amelyek nemcsak előbb, hanem időrendben a *Fejedelem* után jöttek létre (a *Discorsi* második fele, az *Arte della guerra*, az *Istorie fiorentine*). Ha nem is kimondva, de értelemszerűen ezt azért teszi, mert úgy érzi, hogy ebben a (bizonyos fókig retrospektív) kontextusban érthető meg a *Fejedelem* lényege, csak ez az összefüggésben látás oldja fel azokat az önmagukban ellentmondásosnak látszó vagy problematikus mozzanatok, amelyek a *Fejedelem* izolált elemzése közben óhatatlanul beleütköznek a kutató tekintetbe, s amelyek egyfajta vulgáris machiavellizmus számára szolgálhatnak kiindulási pontul. De ez az összefüggésben való szemlélet, Machiavelli egész gondolatvilágának és elképzelés-rendszerének a mögélátása más vonatkozásban is lényegesnek tűnik Gramsci szemében. Az *Arte della guerra* és az *Istorie fiorentine* vizsgálata Gramsci sorai mögül körvonalazhatóan meggyőzi őt arról, hogy Machiavelli elsősorban és csaknem kizárólag politikus akkor is, amikor hadművészettel és történetírással foglalkozik (ez az abszolút politikussága vezet az *Arte della guerra*ban katonai jellegű tévedésekhez, pl a tűzérség lebecsüléséhez, s az *Istorie fiorentinében* bizonyos korabeli szituációk és tudatfokok visszavetítéséhez).

Machiavellinek ebből az abszolút politikusságából kiindulva azonban más következtetésekre jut, mint sokan mások. Gramsci polémiaja értelemszerűen két irányban bontakozik ki: egyrészt azok ellen, akik Machiavellit egyszerűen a politika tudósának tekintik, másrészt Croce ellen, aki kritikai tevékenységével Machiavellivel kapcsolatban is nem kevés tévhitet oszlatozott ugyan el, de aki

elsősorban azt emeli ki, hogy Machiavelli megteremtette az autonóm politikát, s Machiavelliben a politika mint szenvedély (*politica-passione*) dominált.<sup>32</sup>

Gramsci tehát elutasítja mind az elvont politikusi, mind a csupán passzionális-individuális politikusi minősítést Machiavellivel kapcsolatban. Többször hangsúlyozza, hogy Machiavelli nem elvont politikai tudományt akart létrehozni időtlenül érvényes törvényekkel és normákkal (bár — hozzátéte-nénk — a renaissancera általában jellemző normatív törekvés nem volt teljesen idegen tőle, sőt, nem kevés ellentmondást is szült benne), hanem korának szükségszerű kifejeződése volt és szorosan kötődött kora egzisztenciáihoz és fel-tételeihez. Az ezektől való elvonatkoztatás tehát meghamisítaná Machiavelli igazi arculatát. A crocei szenvedély-értelmezéssel pedig azt veti szembe, hogy (idézzük szó szerint): „... la passione permanente è una condizione di orgasmo e di spasimo che determina inettitudine all'operare”.<sup>33</sup> Politika nem létezhet pártok, csoportosulások és előzetes tervek, programok nélkül (ez a felismerés, a mintegy pártszervező akarat jelenléte Machiavelliben egyike azoknak a voná-soknak, amelyek leginkább megragadták Gramscit).<sup>33</sup> A közvetlen szenvedély csak rész-mozzanatokban lehetséges és kívánatos, az egészről illetőleg önmagá-ban nem elégséges. A politika permanens tevékenység (elméleti és gyakorlati vonatkozásban egyaránt), amely permanens szervezeteket hoz létre „amennyi-ben éppenséggel azonosul a gazdasággal”.<sup>34</sup> (ilyen permanens szervezet Machia-velli új állama). Dekülönbözik is a gazdaságtól, ezért is lehet elkülönítvebeszélni gazdaságról és politikáról és politikai szenvedélyről, mint a tevékenységre való közvetlen ösztönzésről, amely a gazdaság „permanens és organikus” talaján jön létre, de túl is megy azon, s olyan körülményeket teremt, amelyek közepette az individuális emberi élet az egyéni számításoktól eltérő törvényeknek enge-delmeskedik.<sup>35</sup> A politikai szenvedély annyiban érdekli Gramscit, amennyiben a cselekvésben önmagát meghaladó, átalakító, úgy is mondhatnánk, légkört, közösséget formáló erővé válik. Machiavellire vonatkoztatva is azt a kérdést veti fel, hogyan lesz a szenvedély erkölcsi kötelesség, mégpedig nem egyszerűen politikai-erkölcsi, hanem etikai kötelesség, imperativusz: hogyan hatol be a politika a filozófia szférájába.<sup>36</sup> Gramsci szerint ugyanis ez a forradalmi politika egyik legbenső jellemvonása. Az így értelmezett politika szempontjából tekinti Gramsci a *Fejedelmet* „élő könyvnek”, amelyet a cselekvésre ösztönözni akaró cselekvő ember stílusa jellemez, olyan stílus, amely Gramsci szerint mintegy pártpolitikai manifesztum stílusa (a fogalom legjobb értelmében l. a Kommunista Kiáltvány). Gramsci a pártpolitikai manifesztum stílusába beleérti, hogy közösségi programot hirdet meg és közösségi cselekvésre mozgósít. Ezzel tér el lényegesen a felvilágosodás-kori értelmezőktől, akik Machiavellivel kapcsolat-ban leleplezési szándékról beszéltek, és ezzel saját koruk hasznára, de történe-tietlenül és hibásan értelmezték át Machiavellit.

Gramsci nem téveszti szem elől azt a látszólagos ellentmondást, amely előző állítása és a *Fejedelem* módszere között van. Egy másik jegyzetében hivatkozik arra, hogy Machiavelli tanítani is akar — kimondott szándéka sze-rint — mégpedig nemcsak a *Fejedelmet* akarja tanítani, hanem — s talán ez a

<sup>31</sup> N.s.M. 90.

<sup>32</sup> Uo. 12 év köv.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Uo. 13.

<sup>35</sup> Uo.

<sup>36</sup> Uo. 9.

lényegesebb mozzanat — azokat, akik „nem tudnak”.<sup>37</sup> De ez a tanítás nem negatív, leleplező szándékú, hanem meggyőző, rábeszélő szándékból fakad. Nem zsarnokellenességre akar megtanítani, hanem éppenséggel a zsarnoki módszerek elfogadására akar rábeszélni egy nagyon is meghatározott cél érdekében. Ez azonban korántsem jelenti a „cél szentesíti az eszközt” aprópénzre váltott értelmezésének az elfogadását, sem pedig a konzervatív államrezon elvének a vállalását. Machiavelli célja egyrészt teljesen világos: az abszolút (sőt képvisleti) nemzeti monarchia, az itáliai haladás egyetlen perspektivikus, forradalmi útja. Ennek a célnak vannak alárendelve az eszközök, s bár Gramsci közvetlenül nem mondja, úgy értelmezi, hogy Machiavelli más eszközöket nem is jelölhetett volna meg, mint amilyeneket megjelölt. Az adott helyzetben csak a „felülről való megvalósításra gondolhatott, s hogy a megvalósulás létrejöhhessen, meg kellett győznie az „alul” levőket, ha nem is az aktív részvételtől, de legalábbis az eszközök elfogadásáról. Mert az „alul” levők valóban „nem tudták” sem a célt, sem az eszközök szükségességét: ha tudták volna, másként formálódott volna ki Machiavelli egész gondolatrendszere. Machiavelli éppen a haladás, szétszórt, szerinte potenciális erőit igyekezett meggyőzni (a már idézett forradalmi erőket, osztályokat), hogy ismerjék el egy vezető szükségességét, (aki tudja, hogy mit akar, és hogyan lehet elérni azt, amit akar) s hogy ezt a vezetőt fogadják el még akkor is, ha tettei ellentétben lehetnek (vagy úgy látszik, hogy ellentétben vannak) a kor elterjedt ideológiájával, a vallással és a vallási alapon nyugvó erkölccsel.<sup>38</sup>

Ezen a ponton Gramsci merész analógiát vonva néz szembe azzal a kérdéssel, hogy kinek használt Machiavelli, Machiavelli ideológiája. Kétségtelen, a machiavellizmus jó volt arra is, hogy javítsa a konzervatív vezető csoportok hagyományos politikai technikáját, mint ahogy a „gyakorlat filozófiájának” (a marxizmusnak) a politikája is, de ez nem szabad, hogy elhomályosítsa sem egyik, sem a másik forradalmi lényegét, mert alapvetően a történelmileg haladó osztályokat szolgálták, és közvetlen eredményük a társadalom hagyományos ideológiájára alapozott egység széttűzése volt, ami nélkül az új erő nem lett volna képes saját független személyiségének öntudatára ébredni.<sup>39</sup>

Gramsci előzőleg már hivatkozott arra, hogy a Fejedelemmel Machiavelli határozottan szembefordult a vallással, mint a kor általános ideológiájával. Egy másik jegyzetében még explicitebben fogalmaz: „A fejedelem a tudatokban átveszi az istenség és a kategorikus imperativusz helyét, egy modern laicizmus és az egész élet s az összes szokásviszonyok teljes laicizálódásának alapjává válik”.<sup>40</sup> Ismét másutt úgy vélekedik, az a mód, ahogyan Machiavelli a politikát autonomizálja „filozófiailag is igen nagy jelentőségű, mert implicit megújítja az erkölcs és a vallás felfogását, azaz megújítja az egész világszemléletet”.<sup>41</sup>

Ez a megújítás szükségképpen a múlt és a jelen létével szemben egy más, egy új „lenni kell” (dover essere) felé mutat. Nos, Gramsci szerint ellentétben Tre vesszel, aki azt állítja, hogy az igazi politikus nem a „kell lenni”, hanem a tényleges lét (realtà effettuale) talaján mozog (mint azt Guicciardini tette), a hangsúlyt éppen arra kell helyezni, hogy Machiavelli esetében ez a „kell

<sup>37</sup> Uo. 10.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo. 8.

<sup>41</sup> Uo. 9.

lenni” konkrétum, sőt a valóság egyedüli realiztikus és historista értelmezése, az egyetlen helyes érzékelése a mozgásban levő történelemnek (*storia in atto*), az egyetlen dinamikus filozófia, azaz egyedül ez tekinthető igazi politikának.<sup>42</sup> Savonarolától is az különbözteti Machiavellit, hogy a „kell lenni” az előbbi esetében absztrakt és ködös, az utóbbi esetében viszont realiztikus, még akkor is, ha nem vált közvetlen valósággá (tekintve, hogy nem lehet elvárni, hogy egy egyén vagy egy könyv meg is változtassa a valóságot; elég, ha értelmezi és kijelöli a cselekvés lehetséges vonalát).<sup>43</sup>

És ezzel eljutottunk Gramsci Machiavelli-értelmezésének talán a legkényesebb pontjához. Gramsci is felismeri, hogy Machiavelli egyedül állt művével és eszméivel. A konkrét cselekvés érdekében nem tudott kihez fordulni, hiányzottak mögüle a tömegek, az effektív társadalmi és politikai erők, a fegyveres erők, sőt a fejedelem szimbólum-fogalmát sem tudta konkrét személyiséghez kötni. Lehetetlen, hogy ez a szituáció ne tükröződjék vissza magában a műben, magában a koncepcióban is. Erre vonatkozólag Gramsci elég szűkszavúan nyilatkozik: „Machiavelli korlátja és szükségessége csupán abban áll, hogy pusztán magánszemély volt, író, nem pedig államfő, vagy egy hadsereg vezetője, aki ugyan maga is csak egyetlen személy, de rendelkezésére állnak egy állam vagy egy hadsereg erői és nem csupán a szavak hadseregei”.<sup>44</sup> Ez a tény Machiavelli drámája és tragédiája, de nemcsak az emberé, hanem a gondolkodóé is. Az a bizonyos korlát és szükségesség, amiről Gramsci beszél, Machiavelli legmélyebb belső gyötrelme, vívódása, az életmű számos drámai ütközőpontjának a forrása. A *Fejedelem* XXVI. fejezete, az *Exhortatio*, ennek a vívódásnak az egyik legmegrázóbb kifejeződése, Machiavelli kétségbeesés-szülte voluntarizmusának legfájdalmasabb kiáltása, a gondolati konstrukció szempontjából az egész mű legellentmondásosabbnak tetsző fejezete.

Ő, aki munkája során éppen azt mutatta ki, hogy a sülyedés milyen mély pontjára jutott el Itália (rabszolgább a zsidóknál, szolgább a perzsáknál, szét-szórta az athéniekénél — írja ebben a fejezetben), most mégis azt állítja, hogy soha kedvezőbb alkalom nem kínálkozott eszméi megvalósításához. Ő, aki annyit írt a korabeli emberi korruptságról, az olaszok egymás közötti állandó meghasonlottságáról, egymás közötti állandó háborúskodásáról, hallatlan érdekellentéteiről, arról, hogy minémű, akár „erkölcstelen” praktikákhoz is kell nyúlnia a fejedelemnek, hogy megvalósíthassa célját, most egyszerre azt írja, hogy az emberek szinte tárt karokkal várják az új fejedelmet: „El sem mondható, mennyi szeretettel fogadnák mindazon tartományokban, amelyek idegen betörésektől szenvedtek, mennyi bosszúvágygal, mennyi konok hittel, mennyi könnyel. Melyik ajtó maradna zárva előtte? Melyik nép tagadná meg az engedelmisséget? Ki irigykednék rá? Melyik olasz tagadná tiszteletét? Mindenkinek bűdös már ez a barbár uralom”.<sup>45</sup>

Egészében idéztük ezt a részt, hogy érzékeltessük azt a felajzott szónoki pátoszt, amely ebben a formájában meglehetősen szokatlan Machiavellinél, és biztos jele annak, hogy Machiavelli egy saját maga által is érzett űrt akart áthidalni kiszemelt fejedelme számára, csak hogy vissza ne rettenjen a nehézségektől, holott az idézett részben foglaltak éppen nem logikus következményei a

<sup>42</sup> Uo. 39.

<sup>43</sup> Uo. 40.

<sup>44</sup> Uo.

<sup>45</sup> A fejedelem, XXVI. feje. Magyar Helikon, 1964. 132. l.

megelőző elemzéseknek. A tények szükségszerűsége, szükségszerű következetessége hiányzik ebből a fejezethől a *hic et nunc* vonatkozásában. Az előző fejezetben tulajdonképpen értekezésének fonalát nem véletlenül zárja éppen a „fortuna” kérdésének vizsgálatával. Centrális probléma ez Machiavelli gondolatrendszerében, és megdöbbentő dialektikával közelíti meg abbéli igyekezetében, hogy elméleti megoldást találjon rá. De már a fortuna-kérdésnek ez a centrális helyzete is bizonyos fokig Machiavelli belső vívódásának leplezett megnyilvánulása. Most részletes elemzés helyett (erre másutt kívánunk kitérni), csak annyit kívánunk mondani, hogy bár valóban a gondviselés egy fajta radikálisan laicizált formájáról van szó, egyben a történeti szükségszerűség egyik megjelenési formája is Machiavellinél, amelyről azonban nem tudni, mikor és hogyan következik be, (mint ahogy az „alkalom” elméleti megoldása és rendszerbe állítása is roppant dialektikusan érvényesül, gyakorlati meghatározottsága viszont ugyanolyan bizonytalan marad, mint a fortunáé, vagy még inkább). Az *Exhortatió*ban Machiavelli eleve feltételezi az alkalom jelenlétét és szinte eleve adotttnak tételezi a fortuna segítségét is, de lelkiismerete nem nyugodt, kötelességének érzi megjegyezni: „E benché fino a qui si sia monstro qualche spiraculo in qualcuno da potere indicare che fussi ordinato da Dio per sua redenzione, tamen si è visto da poi come, nel più alto corso delle azioni sua, e to dalla fortuna reprobato” (az utalás világos Cesare Borgiára, Machiavelli elsőszámú reménységére). A fortuna tehát semmiféle biztosítékot nem nyújt: marad az előző fejezet konklúziója: „Amondó vagyok, hogy inkább legyen az ember szenvedélyes, mintsem óvatos, mert a szerencse olyan, mint az asszony; csak akkor tartod kordában, ha ütöd-vered. Látnivaló, hogy inkább emezektől hagyja magát legyőzteni, mintsem azoktól, akik hidegen viselkednek, s mint asszony, a fiatalokat kedveli, akik nincsenek rá tekintettel, vérmesek és merészen parancsolgatnak neki”. Az „alkalom” tekintetében a jelen pillanatra vonatkoztatva azt tartja döntőnek, hogy éppen abban az időben X. Leo személyében Medici pápa került az egyház élére, és így a kisebbik Lorenzo de’Medici az egyház segítségét is felhasználhatja — legalábbis Machiavelli reménykedése szerint — az egyház segítségét a machiavellii koncepció megvalósítására, mintha nem éppen Machiavelli elemezte volna az egyház és az egyházi állam hagyományosan negatív szerepét és kozmopolita funkcióját az olasz nemzeti fejlődésben. Van ebben a magatartásban illuzionizmus is, de mindenekelőtt annak a türelmetlenségnek a kifejezése, hogy minden áron cselekedni kell, amíg végképp nem késő, s konkrét és aktív társadalmi erők hiányában odafordul, ahol a legcsekélyebb reménysugarat látja felcsillanni, kiegyezve még a pápasággal is, vagy feltételezve, hogy a pápaság jelleget fog változtatni és nemzeti erővé fog válni. Ez a minden áron a cselekvésbe, a praxisba menekülés egyszerre mutatja a fortuna-probléma megoldatlanságát, és Machiavellinek azt a megsejtését, hogy a probléma csakis a praxis síkján oldható fel valamiképpen.

Ramat<sup>46</sup> világosan ismeri fel a fortunával kapcsolatos machiavellii álláspontban a tipikus renaissance humanista válságának átélését, amely az adott pillanatban filozófiailag megoldani az emberiség, az emberi és társadalmi fejlődés bonyolult és egyre ellentmondásosabbá váló problematikáját az addigi gondolati alapokon nem képes. Machiavellinél a politika alkotó teremtménye jellege kellene legyen az a mozzanat, amely megtöri a törvényszerűségek sematizmusának azt a bűvös körét, amelybe a történelem elméletileg kényszerülne, s az

<sup>46</sup> Ramat, R.: Per la storia dello stile rinascimentale. Messina 1953. 77–120.



alkotó politika adja vissza és biztosítja a maga praxisával a történelmi folyamat dinamikus jellegét, Ennek a jelentőségét különösen akkor érthetjük meg, ha tekintetbe vesszük, hogy Machiavelli elméletileg mennyire reménytelenül küzdött (elfogadva-elutasítva) a Polibiusra visszanyúló ciklus-elmélettel, amely Machiavelli genálisan felfedett osztályharc-elméletét is végső fokon a változhatatlanság és kiúttalanság érzésének Prokrusztész-ágyába kényszerítette. Hasonló jellegű kiúttalannak tetsző problémával találkozunk a rend és az emberi természet kérdéseivel kapcsolatban is. Mint ahogy a *kaosz-természet* a ráció, az értelem aktivitása révén válik *kozmosztermészetté*, a széttöredezett, megoszlott kaosz-társadalom az értelmes politikai cselekvés révén válik állammá, széles körű renddé, úgy az emberi természet, amely természetileg állati, irracionális, ösztönös, önző, aszociális, az állam, a tudatos politikai cselekvés révén változtatható szociálissá és racionálissá. Igaz, hogy a ciklikusság ezután is folytatódik, igaz, hogy cselekedeteink legalább fele kiszámíthatatlanul a fortuna uralma alatt áll, de a mechanikus egyensúlyt, a statikusságot a megismerésbeli eleve korlátozottságot a cselekvésben kifejeződő szabadság mozdítja el a holtpontról, nyit történelmileg dinamikus távlatokat.

És itt vetődik fel ennek a cselekvésnek, aktivitásnak a jellege. Nem akármilyen aktivizmust igényel Machiavelli, nem a cselekvés irracionális mítosza felé orientálódik, hanem az értelem és a ráció által megvilágított utat követi: a korabeli társadalmi és politikai kaosszal szemben az állam értelmes rendjét akarja megvalósítani. Gramsci is úgy értelmezi, hogy Machiavelli Fejedelme a feudális anarchiának kell hogy véget vessen Itáliában a nemzeti állam létrehozásával.<sup>47</sup> Machiavelli túlnőtt annak a renaissance polgári városállamnak a keretein, amely életképtelenre merevedett gazdasági-társadalmi szervezeténél, politikai formációjánál fogva Itália katasztrófájának egyik előidézője volt. Machiavelli maga is polgár volt, de gondolkodása és sajátos társadalmi pozíciója, amely a comunális érdekeket képviselő hatalmi csoportosulások egyikéhez sem kötötte, felismertette vele a polgárságnak mint történelmi formációnak az általános történelmi fejlődés szempontjából valóságos és törvényszerű érdekeit minden partikularitáson túl. Megütözik az olasz comunális és signoria-polgárság hamis tudatával és drámai módon túlhalad rajta.

Ennek a ténynek általános ideológia-történeti és osztálytörténeti szempontból is igen nagy jelentősége van. A polgárság ugyanis történeti fejlődése során számos fázison megy keresztül (ennek objektív kritikai vizsgálatával a történetírás még nagyrészt adós), és az egyik fázisból a másikba való átfejlődés nem megy simán, zökkenők és megrázkódtatások nélkül (bár helyileg mind más és más feltételek közepette). Kétségtelen, hogy a gazdasági-korporatív fázisból, amely megfelel a comune- vagy signoria-formának, a nemzeti polgársággá való átalakulás egyik döntő mozzanata a polgárság fejlődésének. A nemzetállam és a nemzeti piac kialakulása minőségileg magasabb fokot követel meg mind a magatartás, mind a cselekvés, mind a tudat síkján a polgárságtól. Ennek a történeti és minőségi átmenetnek a megrázkódtatásokkal leginkább terhes megjelenési formáját éppen az itáliai fejlődés produkálta, mert a comunális és signoria-fázis itt fejlődött ki a legnagyobb mértékben szinte lehetőségeinek végső határáig. Olyannyira, hogy valósággal elhomályosította ennek a polgárságnak a szeme előtt az osztálynak, mint olyannak végső érdekeit és finalitásait. Éppen azt, amire Machiavelli döbrent rá átélve magában ennek

<sup>47</sup> N.s.M. 14.

az átmenetnek a teljes drámaiságát. Ennek az egyik jellemző aspektusa az, hogy hogyan lesz a republikánus Machiavelliből monarchista. Machiavelli eszménye a köztársaság, még azt is mondhatnánk, hogy némi nosztalgiát érzett a jól szervezett városköztársaság iránt, amelyben a comunális polgári réteg nyugodtan élvezhette uralmát és bontakoztathatta ki tevékenységét. Számára a pátria a köztársaság, a monarchia állam, amelybe Machiavelli nyíltan beleérti az erőszak funkciót is. A pátria a köztársaság (addig ismert legjobb megvalósulásai) az államiság racionalitásának legmagasabb foka, mert benne valósul meg a hatalom és a nép közötti konszenzus, amikor az állam már nem csupán egyetlen személyben testesül meg, hanem a népben. Az állam az erő mozzanata, feladata éppen az, hogy a végérvényesen csődbe jutott régi haza helyett megteremtse az új hazát, de Machiavelli nagysága éppen abban áll, hogy az állam létrehozása nélkülözhetetlen feltétele a haza új kialakításának ebben a szélesebb nemzeti keretben. Machiavelli fogalmazza meg szinte a Risorgimentoig tartó érvénnyel az olasz polgári nemzet-haza koncepcióját, és dolgozza ki elméletileg a megvalósítás stratégiáját és taktikáját. Bár egymagában szól és sokáig visszhangtalanul, nemcsak a maga nevében beszél, hanem a nép nevében (ez a nép persze a legkülönfélébb rendű és rangú polgárságot jelent, noha nem teljesen értetlen a parasztság, mint lehetséges nép kérdésével szemben sem). Annak a népnek a nevében, amelyet meg akar győzni saját igazi osztályérdekéről. De nem elégedett meg a meggyőzési szándékkal, mert tudja, hogy a meggyőzés kevés az erő mozzanata nélkül. Meggyőzés és erőszak együtt szerepel nála ellenséggel és potenciális szövetségessel szemben egyaránt: a *Fejedelemből* világos, hogy az erőszakot a polgársággal szemben is jogosnak tartja, ha nem hajlik az új fejedelem akaratára, aki a polgárság végső és legfontosabb érdekeinek a megtestesülése. Machiavelli a korabeli polgárság forradalmi diktatúráját teorizálja. A fejedelmi erőszak a feudális anarchia ellen irányul, bárkik legyenek ennek támogatói. Furcsa ellentmondásnak tűnhet, hogy Machiavelli milyen sokra tartotta Cesare Borgiát, aki pedig ennek a feudális anarchiának egyik jellegzetes képviselője volt. Machiavelli azonban nagyon jól tudta, hogy milyen szerepe lehet a szerencsének és a véletlennek, tudta, hogy nem a konkrét személy az érdekes: akinek a marakodásban sikerül felülkerekedni (akár véletlen, akár szerencse folytán, akár virtusból), alkalmas lehet a Machiavelli által elképzelt funkció betöltésére (a történelem már nem egyszer produkált ilyesmit). A felülkerekedés pillanatában ugyanis a hatalom megtartásának érdeke, a szembenálló erők kiegyensúlyozásának szükségessége szinte megköveteli olyan intézkedések meghozatalát, amelyek arra bizonyos konszenzusra vezetnek, amelyet Machiavelli a haza-állam lényeges vonásának tekint. Ám másról is szó volt a Cesare Borgia iránti csodálatának. És Gramsci hívja fel rá különös nyomatékka a figyelmet: Cesare Borgia romagnai vállalkozása során éppen úgy viselkedett, mint ahogyan azt Machiavelli fejedelmétől elvárja, „a termelő osztályokra, a kereskedőkre és a parasztokra támaszkodott”.

Ebben az összefüggésben válik érthetővé, miért mondhatta Gramsci: „a konklúzióban (Exhortatio) Machiavelli maga is néppé válik, elvegyül a néppel”.<sup>48</sup> A *Fejedelem* ajánlásában Machiavelli is utal saját népi mivoltára, és így veti fel a kérdést: „... a népeket csak a fejedelem ismeri, és a fejedelem dolgait csak olyasvalaki, aki a népből való”. Gramsci nem elégszik meg saját fentebbi állításával. Machiavelli nem a néppel általában azonosul, hanem

<sup>48</sup> Uo. 4.

„azzal a néppel, amelyet Machiavelli megelőző értekezése során meggyőzött, e nép tudatának és kifejezésének érzi magát, ezzel azonosul”. Íme a magyarázata annak a „következtelenségnek”, amelyre az Exhortatio nép-megjelenítésével kapcsolatban rámutattunk. Machiavelli feltételezi, hogy végül is sikerül meggyőznie a népet, kiváltani belőle saját igazi érdekeinek tudatát.<sup>49</sup>

Valóban egy forradalmár megnyilvánulásáról van tehát szó, osztálya és nemzete érdekeinek legvalóságosabb érdekeinek a megfogalmazójáról saját, akkori osztályának más meggyőződése ellenében is. Ezzel még ha részletesen nem is foglalkozik vele, a korabeli paraszti tömegek érdekeinek is a legfőbb szószólója, mert nem a korabeli városi polgárság zártan korporatív önös érdekeinek, hanem egy posztulált, nemzetivé váló modern polgárság szemszögéből értelmezte a történelmi szituációt.

Egy másik jegyzetében Gramsci azt is igyekszik megmagyarázni, hogy milyen tapasztalatok vezették Machiavellit ilyen nagy horderejű felismeréshez. Machiavellit csak akkor lehet megérteni, ha figyelembe vesszük, hogy meghaladta a csak olasz tapasztalatot az európai (nemzetközi) tapasztalatban. „Akarata az európai tapasztalat fénye nélkül utópisztikus maradt volna”. Guicciardini visszalépés: csak az olasz tapasztalatot tartja szem előtt; „inkább az idők jele, mint politikai tudomány” — idézi De Sanctis nyomán.<sup>50</sup> És ennek az európai tapasztalatnak nemcsak az államforma-elmélet szempontjából van nagy jelentősége, hanem az emberi természet machiavellii értelmezésében is. Machiavelli emberi természet felfogásába a francia és spanyol ember is beletartozik, azaz az európai ember, a maga sajátos új, az olaszétól eltérő viszonylataival. S ez az ember Franciaországban már túlhaladta a felbomlott feudalizmus szakaszát az abszolút monarchiában, tehát Itáliában sem az emberi természet az akadály a abszolút monarchiának, hanem más tényezők, amelyek akarattal legyőzhetők.<sup>51</sup>

Ez az európai tapasztalaton nyugvó értelmezés hozzásegíthet bennünket Machiavelli egy másik „következtelenségének” a megértéséhez és feloldásához: amikor egyrészt arról beszél, hogy a szerencse legyőzéséhez alkalmazkodni kell tudni az időhöz; másrészt meg az ember természetének arról a vonásáról, hogy képtelen alkalmazkodni az idők menetéhez. Mármost arról van szó, hogy Machiavelli szerint az idők változásait is emberi cselekvések hozzák létre, s nem az emberektől függetlenül mennek végbe, kell tehát, hogy az ember is tudjon változtatni saját természetén, mint ahogy valóban vannak, akik tudnak. Akarat és szenvedély kell hozzá, az óvatoskodás nem vezet célra. Nem lehet nem észrevenni a látens polémiát a Machiavelli korában elterjedt „diplomatiкус”, hagyományörző (guicciardinii) magatartással.

Utópisztikus-e tehát Machiavelli akaratisága? Utópisztikus jellegű-e Machiavelli egész gondolati konstrukciója? Forradalmisága? Gramsci válaszadási kísérletei rendkívül érdekesek. „Vajon a reakció maga is nem akarati konstruktív aktus-e? És nem akarati aktus-e a konzervatív magatartás? Miért lenne hát utópisztikus Machiavelli akarata, mért lenne forradalmi és nem utópisztikus annak az akarata, aki konzerválni akarja a meglevőt, meggátolni azoknak az erőknek a létrejöttét és megszerveződését, amelyek megzavarhatják és felforgathatják a hagyományos egyensúlyt? ... Az utópisztikus jelző

<sup>49</sup> Uo.

<sup>50</sup> Uo. 87.

<sup>51</sup> Vö. uo. 85.

nem sajátja a politikai akaratnak általában, csak azoknak a különleges akaratoknak, amelyek nem képesek összekapcsolni az eszközöket a céllal s ennél fogva nem is akaratok, hanem velleitások, álmok, kívánságok, stb.”<sup>52</sup> Egy másik helyen pedig ezt olvashatjuk: „A Fejedelem utópisztikus jellege abban áll, hogy a fejedelem nem létezett a történeti valóságban, nem az objektív közvetlenség jegyeivel állt az olasz nép elé, hanem tiszta doktriner absztrakció volt, az ideális vezér, hadvezér szimboluma, de az egész könyvecskében foglalt passzionális és mitikus elemek nagyhatású drámai fordulattal összegeződnek és élővé válnak a konklúzióban, egy valóban létező fejedelemhez intézett invokációban”.<sup>53</sup>

Utópia is, meg nem is, végleges konklúzióra tulajdonképpen Gramsci sem vállalkozott. Mindenesetre Gramsci egész értelmezés-rendszere nem az utópiák koordinátái közé helyezi Machiavellit. A legtöbbször úgy foglalkozik vele, mint konkrét, reális forradalmi programmal, amely mintha egy küszöbön álló valóságos forradalmat készítené elő. Egyszer sem mondja ki vele kapcsolatban azt, amit a modern politikai pártra vonatkoztatva pedig világosan megfogalmaz: „A modern fejedelem, a mítoszfejedelem nem lehet valóságos személy, konkrét egyén: csakis szervezet lehet, egy komplex társadalmi elem, amelyben már elkezdődött egy elismert és a cselekvésben már részben megszilárdult kollektív akarat konkretizálódása”.<sup>54</sup> Vajon valami hasonlóra nem lett volna-e szükség ahhoz, hogy Machiavelli programja valóra váltható legyen? Valami konkrét, objektív, mozgásban levő erőre (aminek a létét az akkori Itáliában egyébként Gramsci más börtönfüzeteiben még részletesebb elemzéssel tagadja)? És nem is csak a fejedelem személyéről van szó, hanem a nép tudatáról, orientációjáról. Gramsci eljárását talán akkor érthetjük meg leginkább, ha egyik megállapításából indulunk ki: „Machiavelli fejedelmét úgy tanulmányozhatjuk, mint a soreli mítosz történeti példatárát, azaz mint olyan politikai ideológiát, amely nem hideg utópiaként, sem pedig doktriner okoskodásként, hanem a konkrét fantázia alkotásaként jelentkezik mégpedig azzal a feladattal, hogy egy szétszórt, atomjaira bomlott népben felélessze a kollektív akaratot”.<sup>55</sup>

A gyakorlati megvalósíthatóság kritériumát (Itáliában az adott korban valójában nem voltak meg a feltételei) ennek a pozitív irányba ható kollektív akarat megteremtését célzó szándékkal helyettesíti be, és ezt a szándékot és programot teljesen reálisnak, ésszerűnek, megvalósíthatónak, forradalmi jellegűnek tartja. Szerinte Machiavelli az olasz valóságból hiányzó mozzanatokat európai tapasztalatai alapján konkrét fantáziával, mintegy műalkotásszerűen pótolja, de mindig a közvetlen általános történeti szükségszerűség perspektívájában. Olyan politikai mű a *Fejedelem*, amely az elméleti és gyakorlati jellegén túl magába olvasztja a történetfilozófiát, az etikát, az általános világszemléletet és a műalkotás sajátosságait.

Az ily módon értelmezett, „konkrét fantáziával” korrigált valóságtükrözés logikai és értékrendszerében a cél és eszközök összefüggése nemcsak történelmi fővonalait tekintve valóságos és helyes, hanem a sajátos olasz viszonyokat tekintve is. Legfeljebb arról van szó, hogy ezek az időhöz és helyhez

<sup>52</sup> Uo. 86.

<sup>53</sup> Uo. 3–4.

<sup>54</sup> Uo. 5.

<sup>55</sup> Uo. 3.

kötött sajátosságoknak megfelelő konkrét fantázia szülte eszközök és eljárások az idők változásával szükségképpen érvényüket veszítik (és ezt Machiavelli is posztulálja), de az egész mű és a gondolatrendszer egészének valóságos történeti értéke fennmarad, sőt mint műalkotás, mindenestől együtt az emberiség legnagyobb értékei közé tartozik.

Hogy Gramsci maga mennyire nagy becsben tartja Machiavelli erőfeszítését, hogy az egységes olasz nemzetállam megteremtése érdekében meggyőzze ne csak a fejedelmet, hanem a népet is, hogy kollektív akaratot hozzon létre, hogy konszenzust alakítson ki, mi sem mutatja jobban, mint hogy Machiavellinek ezt a pozícióját a gyakorlat filozófiájának (ami a börtönfüzetek nyelvén a marxizmust jelenti) teoretikusaiéhoz közelíti, „akik maguk is arra törekedtek, hogy elterjesszenek és kidolgozzanak egyfajta népi tömeg-realizmust és akiknek ugyancsak a megváltozott időknek megfelelő jezsuitizmus ellen kellett harcolniuk”.<sup>56</sup> Sőt, másutt egyenesen így fogalmaz: „Machiavelli olyan originális világnézetet fejezett ki, amelyet magát is a gyakorlat filozófiájának lehetne nevezni, vagy neo-humanizmusnak, amennyiben nem ismer el (metafizikus értelemben véve) transzcendens vagy immanens elemeket, hanem mindent az ember konkrét tevékenységére alapoz, aki történelmi szükségszerűségeinél fogva cselekszik és átalakítja a valóságot”.<sup>57</sup>

Egyrészt tehát marxizmus egyenesvonalú történelmi előzményének tekinti Machiavelli művét, másrészt a neo-humanizmus meghatározással világosan megjelöli Machiavelli helyét a korabeli humanizmus eszmerendszerével szemben. Kétségtelen ugyanis, hogy Machivelli elképzelhetetlen a humanizmus, a humanizmushoz való kapcsolódás nélkül. Műveiben kimutathatók az elméleti humanizmus szinte összes vitális mozzanatai és motívumai. Összehasonlító vizsgálatok arra is fényt derítenek, hogy politikai elméletének szinte minden összetevője szerepel a quattrocento traktátusaiban. Hatalmas szintézist hozott tehát létre élő, organikus gondolattá szervezve az addig szétszórta, töredékesen, rész-érvényű kidolgozásokban szereplő gondolati elemeket. Nemcsak hogy nem eklektikus, hanem nagyon is organikus szintézisről van tehát szó, de még ennél is többről. Machiavelli szinte az első, aki túllép a hagyományos humanizmusra jellemző megoszláson, a humán (társadalmi) és a természettudományos műveltség elkülönülésén, gyakran szembenállásán; művének alapkoncepciójában a természet és társadalom immanens közös törvényeken nyugvó dinamikus, szinte dialektikus egységbe forrasztását valósítja meg. A humanizmus kutatói közül különösen Kardos Tibor az, aki igen nagy hangsúlyt helyezett Machiavelli szemléletvilágának természettudományos elemeire, és teljes joggal hivatkozott leonardo párhuzamokra.<sup>58</sup> Teljesen jogosnak tartjuk, mert Leonardo is kiteljesítője volt a humanizmus legjobb eredményeinek, ám éppen töredékes feljegyzéseiből már egy olyan világszemlélet körvonalai rajzolódnak ki, amely meghaladása és részben tagadása is a tradicionális humanizmusnak (ennek a részleges tagadásnak szinte szimbolikus kifejezése, hogy önmagát úgy határozta meg: „omo sanza lettere”), és így nemcsak egyes motívumai tekintetében, hanem egész szemléleti orientációjánál fogva is Machiavellihez

<sup>56</sup> Uo. 117.

<sup>57</sup> Uo. 90.

<sup>58</sup> Legutóbb: Utószó a N. Machiavelli: A Fejedelem c. kötetben (Budapest 1964. 135 és köv.)

közelíthető. Machiavelli annyiban több, hogy szerves világképet dolgozott ki pontosan körvonalazva ember—természet—társadalom dinamikus, egymást kölcsönösen feltételező viszonylatairól. Ez a világkép ugyanakkor, amikor minőségileg magasabb fokra emeli az addigi humanista gondolkodás legjavát, egyben tagadja is annak részlegességét, esetlegességét, pragmatizmusát, azaz a humanizmusnak éppen azokat a jellemvonásait, amelyek az olasz humanizmusban a polgárság gazdasági-korporatív fázisban való megmerevedéséből adódtak. Machiavelli tehát nemcsak egyszerűen a közvetlen politikai gondolkodás és cselekvésformák tekintetében, hanem teljes ideológiai vonatkozásban is forradalmasította az olasz humanista gondolkodást. Ő jelenti az első nagy áttörést a renaissance humanista fázisából az igazi renaissance fázisba, és megnyitja azoknak a nagy olasz magányos gondolkodóknak a sorát, akik hazai viszonyaik ellenére is képesek nemcsak utat nyitni, hanem lépést is tartani az Itálián kívül egyre inkább fellendülő új renaissance fejlődés problematikájával (Bruno, Galilei, Campanella).

Gramsci érdeklődését Machiavelli iránt kommunista forradalmár érdekei határozták meg és a forradalmi látásmód prizmáján át világította meg Machiavelli művének néhány lényeges aspektusát és a mű nagy összefüggéseinek történeti értékét. Egészében véve lehetőségeihez mérten következetes forradalmárnak ítélte meg mind a politika, mind a gondolkodás történetében Machiavellit; félresöpört egy sor megalapozatlan fenntartást, és új távlatokat nyitott újszerű problémafeltevések előtt, termékeny fermentumokkal oltotta be a kutatásokat mind a módszer, mind a szempontok tekintetében.

Nyilvánvaló, hogy számos nem is lényegtelen kérdésre, részletre nem térhetett ki (márcsak a börtönélet körülményei miatt sem), hiszen hiányoztak a kutatás, sőt az olvasás legelemibb feltételei is, csak emlékezetére hagyatkozhatott, vagy a börtönben esetlegesen kezébe kerülő, sokszor lényegtelen vagy éppenséggel értéktelen írásra. Érthető, hogy nem egy ponton bizonytalankodás is tapasztalható nála, és kisebb-nagyobb homályos mezők is jelentkeznek. Célunk azonban most elsősorban nem ezeknek a feltárása volt, hanem Gramsci általános Machiavelli-értelmezését kívántuk felvázolni.

Ez az értelmezés azóta termékeny munkák egész sorát nyitotta meg az olasz Machiavelli kutatásban és másutt is (hogy csak néhány kiemelkedő nevet említsek: Ramat, Procacci, Bertelli, Sasso, Matteucci, Barberi-Squarotti, Kardos Tibor és mások). Egy következő tanulmány feladata lesz annak számba vétele, hogy milyen általános és részeredményekre vezetett ez a kutatás, mennyiben fejlesztette tovább, hol korrigálta vagy vitatja Gramsci megállapításait, és hogy hol maradtak továbbra is nyitott problémák. Annyi azonban már most is anticipálható, hogy a Machiavelli-kutatásokban is teljesen új korszakot nyitott Gramsci tevékenysége.

## Hagyomány és újítás a XVII. századi angol vígjátékban

PÁLFY ISTVÁN

A Stuartok restaurációja után kialakuló vígjátékirodalom drámatörténeti helyét és jelentőségét többnyire abban látják a drámatörténészek, hogy e korszak kb. negyven esztendejének<sup>1</sup> mind mennyiség, mind minőség tekintetében impozáns színpadi termése, a darabok jellemrendszerében, cselekményében kifejezésre jutó erkölcsi normák egy sajátos átmeneti társadalmi alakulást tükröznek. Arra már kevesebben vállalkoztak, hogy a 17. század utolsó negyedének vígjátékát, a „comedy of manners”-t az angol dráma fejlődésének folyamatában vizsgálják, s legfeljebb arra mutattak rá — különben helyesen —, hogy Etherege, Wycherley, Congreve, Vanbrugh és Farquhar vígjátéka részben a Ben Jonson által kezdeményezett komédiának hagyományaihoz,<sup>2</sup> részben a francia kortársak vígjátékirodalmához (elsősorban Molière-hez) kapcsolódott,<sup>3</sup> s hogy a 19.—20. században a Wilde—Maugham-féle társadalmi vígjátékban bukkant újra elő. Ennyivel azonban lényegében le is zárták a restaurációs vígjáték fejlődéstörténeti vizsgálatát, s a végső értékelés megfogalmazásánál megelégedtek a 17. századi „comedy of manners” tartalmi és erkölcsi vonatkozásainak felderítésével,<sup>4</sup> s teljesen figyelmen kívül hagyták szerkezetének, felépítésének sajátosan Erzsébet-kori vonásait, valamint a későbbi korszakok angol vígjátékának struktúrájára, végső soron a modern angol társadalmi vígjáték szerkezetére és annak kialakulására gyakorolt hatását.

<sup>1</sup> 1660—1700; természetesen az időpontok kijelölése [éppoly önkényes, mint a korszak irodalmának kölcsönzött „restaurációs” jelző. Maga a restaurációs vígjátéknak nevezett „comedy of manners” pl. csak kis részben tükrözi a trónjára visszatért II. Károly és utóda, II. Jakab korának, a tulajdonképpeni restaurációs korszaknak a társadalmát, és sokkal inkább tükrözi az 1688-as államcsíny, az ún. „dicsőséges forradalom” után kialakult és a politikai kompromisszum következtében megmerevedett angol társadalomnak, de minthogy a két évszám jelentős állomást képez az angol dráma történetében, célszerűnek mutatkozik, hogy vizsgálódásunk tárgyául alapvetően ebbe az időszakba eső színpadi műveket válasszunk.

<sup>2</sup> Vö. *British Dramatists from Dryden to Sheridan*, szerk. G. H. *Nettleton* és A. E. *Case*. London, 1939., 151. — M. *Ellehague*: *English Restoration Drama*, Copenhagen, 1937., 15—23. — B. *Dobrée*: *Restoration Comedy*, Oxford, 1938., 39—42.

<sup>3</sup> Vö. D. H. *Miles*: *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, New York, 1910. — B. *Dobrée*: i. m., 47—51.

<sup>4</sup> Vö. J. *Wood Krutch*: *Comedy and Conscience After the Restoration*, New York, 1949., 24—47.

Már a 17–18. századi teoretikusok is úgy tartották, hogy az angol vígjáték speciális vonása a többágú, a kettőzött cselekmény.<sup>5</sup> Valóban, már a korai közjátékok, interludiumok egyikében-másikában megtaláljuk a két, egymás mellett futó, gyakorlatilag egymástól független cselekményágot, pl. Henry Medwallnak 1494-ből származó *Fulgens and Lucrece* c. „interlude”-jában, ahol a Lucrece kezéért versengő fennkölt szerelmesek konfliktusa mellett a komorna kegyeiért vetélkedő szolgák komikus összeütközései független mellékcselekményként szolgálnak. A Plautus, Terentius és a korabeli francia „farce”-ok mintájára írt angol komédiák, a *Jack Juggler* és a *Ralph Roister Doister* (mindkettő az 1550-es évekből származik), valamint a John Heywoodnak tulajdonított *The Merry Play Between Johan Johan, the Husband, Tyb, his Wife, and Sir Johan, the Priest* (az 1520-as évekből) nem mutatnak ugyan ilyen tendenciákat, de a University Wits csoport tagjainál (pl. Robert Greene *Friar Bacon and Friar Bungay*-jében), és főleg Shakespeare-nél a cselekménykettőzés már mindennapos gyakorlattá válik. Ennek a drámatechnikai eljárásnak a kialakulása és tartós volta csakis az Erzsébet-kori színház sajátosságaival magyarázható. Az Erzsébet- és Jakab-kori színházban, mint tudjuk, nem volt még előfüggöny, s a színelőadás folyamatos volt. A folyamaton belül az idő múlását térváltozásokkal kellett jelezni, vagyis olyan jelenet-technikát kellett kialakítani és alkalmazni, amely lehetővé tette, hogy az ismert színpadi jelzések és primitív díszletelemek változtatásával, vagy a színen levő csoport (vagy személy) távoztával lezárult cselekmény-egység után az új szereplő (vagy csoport) színre lépése ne csak új helyszínt jelezzon, hanem az idő múlását is érzékeltesse. Erre legalkalmasabbnak az olyan drámaszerkezet mutatkozott, amelyben két (esetleg több) folyamatos cselekményszál futott párhuzamosan; amikor az egyik szál folyamatán belül valami oknál fogva az idő múlását kellett érzékeltetni, a másik cselekményvonal eseményeit lehetett új színhellyel és új szereplőkkel beiktatni, majd vissza lehetett váltani az eredeti színhelyre, ahol az előző jelenet időmennyiségének megfelelő idő elteltével folytatódhatott az első cselekmény.

A tragédia területéről jól ismert példák sorakoztathatók fel az elmondottak illusztrálására. Legtisztábban talán a *Hamlet* 1. felvonása mutatja ezt a folyamatos jelenet-technikát és a kétágú cselekmény szcenikai funkcióját: az 1. jelenetet időbeli valóságigénnyel és a dráma logikájának megfelelően követi a második (szín: a trónterem), de e jelenet „logikus” — a dráma logikája szerinti — folytatására csak egy új szál beszövése, a Laertes—Ophelia—Polonius jelenet után kerül sor, egyszerűen azért, hogy a közbeiktatás által a 2. jelenet időpontja (délelőtt) és a 4. jelenet időpontja (éjfél) közötti idő elteltét érzékelhessük. A jelenetekre alapuló drámaszerkesztésre hasonló példák idézhetők a kevésbé szétfutó cselekményű *Romeo és Júliából*, kitűnő illusztratív anyagot ad a *Julius Caesar* első felének bonyolult idő- és tértechnikája, de a többágú cselekmény szcenikai funkcióját legegértelműbben a vígjátékok, pl. a *Szentivánéji álom* igazolják. Ez a drámaszerkesztési eljárás rövid időn belül annyira igazolta létjogosultságát, hogy a klasszikus „szabályoknak” oly lelkes híve, mint Ben Jonson is alkalmasnak vélte egyik legtipikusabban

<sup>5</sup> L. Riccoboni: *An Historical and Critical Account of the Theatres of Europe*, London, 1741., 26.



folyamatos komédiájában, a *Volpone*-ban, a *Politic Would-Be* — Peregrine kettős beiktatásával a cselekmény időbeliségének jelölésére, a Stuart korszak későbbi vígjátékírói pedig már úgy tekintették, mint egyedüli szerkesztési lehetőséget.

## II.

Mindezt — mint mondtuk — azok a speciális színpadi körülmények tették indokolttá, amelyek az Erzsébet- és Jakab-kor színházát, mind az ún. „private” (pl. a Blackfriars’), mind az ún. „public” (pl. a Globe) színházakat jellemezték. A Stuartok restaurációjával kétségtelenül számos jelentős változás honosodott meg az angol színház világában, az azonban igen nehezen határozható meg, hogy milyen hatással voltak ezek a változások a korabeli dráma szerkezetére. Ebben a kérdésben a drámatörténészek nézetei erősen megoszlanak. Míg jónéhányan<sup>6</sup> döntő jelentőségűnek tartják az 1660-as években megnyílt „licensed theatre”-ek<sup>7</sup> színpadának kialakítását, a proscénium-ív és az előfüggöny megjelenését, a színpadi hatásokat kereső díszletek bevezetését, addig számos tekintélyes kutató, pl. Allardyce Nicoll, nem tulajdonít nagyobb fontosságot a színpad megformálásában mutatkozó változásoknak, mert azok — véleményük szerint — nem befolyásolták sem a korabeli dráma szerkezetét, sem a színielőadás tradicionális módszereit.<sup>8</sup>

Kétségtelen tény, hogy számos adat arra utal, hogy a színielőadások a Restauráció korában is még jó ideig az Erzsébet- és Jakab-kori konvenciókat követték: az előfüggöny mai értelemben vett használata feltehetően ismeretlen volt, s az is nyilvánvalónak látszik, hogy a színváltozásokkal járó esetleges átrendezések nyílt színen hajtották végre. Az is valószínű, hogy a proscéniumnak a nézőteret a színpadtól elválasztó funkciója sem alakult még ki, így a színpad és a nézők közötti intim kapcsolat — a korábbi évtizedek színházának tipikus vonása — csorbitatlan maradt, más szóval: a „negyedik fal” még nem létezett sem a drámaíró, sem a színész, sem a közönség tudatában.<sup>9</sup>

Természetes, hogy a színpadban bekövetkezett változások nem járhatnak egyszersmind drámaszerkezeti változásokkal, de minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy az újszerű színpad-kiképzés, a kortárs irodalom elmélete és gyakorlata bizonyos hatást mindenképp gyakorolt a kor drámaíróira, s e hatások az újszerű színpaddal együtt lassan egy új drámaszerkesztési mód kialakulásához vezettek. Érdemes ebből a szempontból — a kronológiai sorrendet betartva — vizsgálat tárgyává tennünk a korszak kiemelkedő vígjátékait, s azok szerkezeti sajátosságaiból visszakövetkeztetnünk színpadi megvalósításukra, a színielőadás módszereinek fejlődésére. A korszak drámaírói Ben Jonsonon nevelkedtek, az ő nézeteit<sup>10</sup> visszhangozták és tudatosan vallották

<sup>6</sup> E. G. Scanlan: „Reconstruction of the Duke’s Playhouse in Lincoln’s Inn Fields, 1661—1671.” Theatre Notebook, X. (1956), 48—50. — E. A. Langhaus: „Notes on the Reconstruction of the Lincoln’s Inn Fields Theatre” Theatre Notebook, X. (1956), 112—114.

<sup>7</sup> Thomas Killigrew és Sir William D’Avenant 1660 augusztus 21-én kapott királyi pátenst színtársulat szervezésére, s e pátenst egyben monopol helyzetet biztosított a két színgazdátok számára, s nemcsak műsorpolitikájuk, hanem az elképzeléseik szerint épült színházak is (Covent Garden, Duke’s Playhouse) például szolgáltak a későbbi színházi vállalkozásokhoz.

<sup>8</sup> A. Nicoll: A History of Restoration Drama, 1660 to 1700. Cambridge, 1923., 51.

<sup>9</sup> A. Nicoll: i. m., 25—63.

<sup>10</sup> „The laws of time, place, persons he observeth,

From no needful rule he swerveth . . .” — írja drámaírói elveiről és gyakorlatáról. Jonson a *Volpone* előszavában.

a drámaszerkesztés klasszikus tételeit,<sup>11</sup> s ha lazítottak is a Pierre Corneille *Discours*-jaiban<sup>12</sup> lefektetett elméleten, s tettek engedményeket az angol színpad tradicionális mellékcelekményének, azt mindenképp elismerték, hogy a mellékcelekménynek valahogy a főcelekmény szerves részévé kell lennie, s e cselekményeknek egy városon belül (esetleg egy közeli helységben), két-három napon belül kell lejátszódnia. Ugyanakkor Pierre Corneille-nek a jelenetek egymásba fonódásáról szóló elméletét úgy értelmezték, hogy az a fő- és a mellékcelekmény eseményeinek időbeli illeszkedésére vonatkozik, s lényegében az angol színpadon kialakult folyamatos drámának a hagyományait szentesíti a klasszikusok tekintélyével.<sup>13</sup>

Az angol hagyományok és a klasszicista elvek ötvözetét maradéktalanul tanulmányozhatjuk Etherege *Man of Mode*-jában.<sup>14</sup> Itt a két cselekmény (Dorimant mesterkedései, hogy egyrészt elnyerje Harrietet, másrészt, hogy Bellinda segítségével megszabaduljon korábbi szeretőjétől, Mrs Loveittől, valamint a két Bellair, apa és fia komikus harca Emiliáért) egy leleményes, de igen vékony szállal kapcsolódik egymáshoz: azzal, hogy az alapszituáció szerint az öreg Bellair épp Harrietet szemelte ki fia számára, s erre a házasságra Harriet anyja, Lady Woodwill is áldását adná, csak épp a fiatalok érznek egészen más-ként, Harriet Dorimantért, az ifjú Bellair pedig Emiliáért eped. Hogyan, milyen cselszövéseken át jutunk el a „happy ending”-ig, ezt kell a drámaírónak a színpadon felépítenie. Kövessük végig a fontosabb eseményeket a jelenetek rendjében. Az I. felvonás 1. jelenete Dorimant otthonában játszódik. Dorimant és a narancsárus asszony mulatságosan szerkesztett expozíciós párbeszédéből megtudjuk, hogy Dorimant szakítani készül Mrs Loveittal, viszonyt kezdett Bellindával, akit eszközként akar felhasználni Mrs Loveittal való szakítására, s megtudjuk, hogy érdeklődése felébredt Harriet iránt. A továbbiakban megismerkedünk Medley-vel és az ifjú Bellairrel, értesülünk az utóbbinak Emilia iránti szerelméről, s az idősebb Bellair érkezteről, valamint arról, hogy fia kiházásítására készül, de arról még egyelőre nem szerzünk tudomást, hogy ki a kiszemelt hölgy. Az expozíció a II. felvonásban folytatódik: a színhely szükség-szerűen Lady Townley-nak, az idősebb Bellair nővérének és Emilia pártfogójának otthonába tevődik át. Részletes tájékoztatást kapunk az idősebb Bellair terveiről, s szemtanúi lehetünk Emilia iránt kialakuló gyengéd érzelmeinek. Mindezek után elindul a tulajdonképpeni cselekmény, amelynek első lépcsője Dorimant és Mrs Loveit szakítási jelenete, amelyhez a színhelynek természetesen Mrs Loveit otthonába kell áttevődnie (II. felvonás, 2. jelenet). A III. felvonás 1. jelenete Lady Woodwill házában játszódik: itt oldódik fel a Harriet—Bellair feszültség. A III. felvonás 2. jelenete visszavált Lady Townley otthonába, hogy ott Dorimant és Bellinda viszonyának alakulásában újabb lépés történhessen, illetve, hogy a címadó Sir Foppling Flutter színre léphessen,

<sup>11</sup> „He who writ this, not without pains and thought,  
From French and English theatres has brought  
The exactest rules by which a play is wrought,  
The unities of action, pace and time . . .  
The scenes unbroken”

— írja Dryden a *The Maiden Queen* Prológusában.

<sup>12</sup> P. Corneille: 1. Discours. De L'Utilité et des Parties du Poème Dramatique — 2. Discours. Des Trois Unités, d'Action, de Jour et de Lieu.

<sup>13</sup> P. Corneille: 1. Discours. 1—2.

<sup>14</sup> *Man of Mode*; or, Sir Foppling Flutter, Duke's Theatre, Dorset Garden, 1676 március.

s egyidejűleg egy harmadik, bizonyos mértékben szatirikus cselekményszál is elindulhasson. A III. felvonás 3. jelenete a Mailen, a divatos korzón játszódik, ahol először találkozik a két központi figura, Dorimant és Harriet. A IV. felvonás 1. jelenete a Lady Townley házában rendezett táncmulatságba visz: e jelenet fontos láncszemet képez az idősebb Bellair és Emilia konfliktusában és a Dorimant—Bellinda konfliktus feloldásának előkészítésében. A Dorimant—Bellinda konfliktus a IV. felvonás 2. jelenetében Dorimant otthonába visz, ahonnan — szerelmi légyottjuk után — Bellinda épp hogy el tud menekülni a váratlanul odaérkező vendégsereg elől. Egy nagyon is indokolható „véletlen” a IV. felvonás 3. jelenetében Mrs Loveit háza elé (szín: utca) sodorja a menekülő Bellindát (a székhordó a Dorimant házának hátsó kijáratán távozó álarcos hölgyet — megszokásból, és mert külön utasítást nem kap — „haza”, azaz Mrs Loveit házához viszi.) A bonyodalom az V. felvonás első jelenetében Mrs Loveit otthonában Dorimant megjelenésével fokozódik, majd a 2. jelenetben, Lady Townley házában a vígjátéki követelményeknek megfelelően megoldódik.

Ezt az alaktalan eseménytömeget az Erzsébet-kori jelenet technika és a jelenetek időbeli egymáshoz kapcsolása alakítja színpadi cselekménnyé. Az I. felvonás délidőben kezdődik; a felvonás végén Medley és az ifjú Bellair Lady Townleyhoz indul, s valóban Lady Townley házában játszódik a II. felvonás első jelenete, melynek logikus következményeként az ifjú Bellair Harriethez, azaz Lady Woodwill házába megy. A cselekmény azonban nem folytatódhat Lady Woodwill házában, mert a folyamaton belül a drámaírónak érzékeltetnie kell a két színhely közötti útidő elteltét, s ugyanakkor el kell indítania a Dorimant—Mrs Loveit konfliktust is. Ezért a színhely a II. felvonás 2. jelenetében Mrs Loveit lakosztálya lesz, ami azért is beleillik a folyamatba, mert még az első felvonás végén értesültünk arról, hogy Dorimant Mrs Loveithoz készül. Mrs Loveit otthonában Dorimant szerét ejti, hogy Bellindával randevút beszéljen meg. A randevú színhelye Lady Townley háza, de a következő jelenet nem játszódhat e hölgy házában, mert a két Bellair épp onnan indult el a II. felvonás 1. jelenetében, hogy Lady Woodwill otthonában Harrietnél tiszteletüket tegyék. A Dorimant—Mrs Loveit jelenet alatt alkalmasint odaérhettek, így a III. felvonás 1. jelenetének Lady Woodwill házában kell játszódnia. Innen a szereplők egyenként távoznak: az idősebb Bellair hivatalos teendői után indul, s jelzi, hogy csak este látják viszont Lady Townley-nál, Harriet és az ifjú Bellair a Mailre készülnek ebédutáni sétára. Távoztukkal a szín azonnal Lady Townley házába tevődik át (III. felvonás, 2. jelenet), ahol még együtt van a II. felvonás 1. jelenetében látott társaság, Lady Townley, Emilia és Medley. Dorimant, majd Bellinda érkezik (emlékezzünk a II. felvonás 2. jelenetére!), majd megjelenik Sir Foppling Flutter, s egy idő után a társaság búcsút vesz Lady Townley-től s a Mailre indul. A következő jelenet színhelye a Mail (itt találkozik össze először a két cselekmény, s itt találkozik először — mint már említettük — Harriet Dorimanttal). Érdekes figyelemmel kísérnünk a jelenetben szereplők színrelépési sorrendjét: Harriet és az ifjú Bellair indultak elsőnek a Mailre (III. felvonás 1. jelent), s íme, itt is vannak a jelenet kezdetén, mint akik kb. 15—20 perce sétálgatnak a divatos korzón; Dorimant érkezik, aki a III. felvonás 2. jelenetében elsőnek búcsúzott Lady Townley-től, őt követi Bellinda és Mrs Loveit (a III. felvonás 2. jelenetében Bellinda azzal vált el Lady Townley társaságától, hogy a Mailre menet még „beszól” Mrs Loveithoz), s végül Sir Foppling Flutter, aki utolsóként távozott a III. felvonás 2. jelenetének színpadáról. A társaságot egy szolga figyelmezteti arra, hogy itt az ideje,

hogy Lady Townley esti táncmulatságába induljanak. A táncmulatságból, a cselekmény Dorimant lakosztályába tevődik át: hajnalodik, s szinte percnyi kihagyás nélkül követjük Bellindát a IV. felvonás 3. jelenetében Mrs Loveit háza elé, majd az V. felvonás 1. jelenetében a hölgy lakosztályába, ahol a kora reggeli órákban jelenik meg Dorimant, majd távozta után a színpadi időtartammal egyező valóságos időtartam alatt játszódik le az V. felvonás 2. jelenete, a bonyodalmat megoldó akció.

E sajátos drámatechnikai kivitelezésben mindennek előtt a huszonnégyszeres időhatar és a hely Dryden-i értelemben vett egységének betartása tűnik szembe, ami az Etherage által követett hagyományos Erzsébet-kori jelenet-technika mellett már új, klasszikus hatásról tanúskodó vonás. A restauráció korának színpadán Etherage vígjátékának előadása nem sokban különbözhetett az Erzsébet-kori színpadi produkcióktól: maga a szerkesztés is világosan mutatja, hogy előfüggőnyt aligha alkalmaztak a Dorset Garden-i színházban a darab bemutatóján felvonás- és jelenetzárás jelzésére,<sup>15</sup> így a színváltozások feltehetően nyílt színen végrehajtott átbútorozás formájában történtek, de az is lehetséges, hogy az Erzsébet-kori színház kezdetleges jelző-technikáját (tábla, felirat) alkalmazták a színváltozások jelzésére. Stilizált diszlethatteret minden bizonnyal alkalmaztak a „lakosztályok” esetében, míg a Mailen (III. 3.) és a Mrs Loveit háza előtt (IV. 3.) játszódó jeleneteket valószínűleg a két hagyományos színpadteret (inner stage — front stage) elválasztó függöny előtt játszották, ami mindkét esetben gyors és logikus színváltozást tett lehetővé: a Mailről a függöny azonnal a már előre jelzett színhelyre, Lady Townley fogadószobájára nyílt, a IV. felvonás 3. jelenetéről pedig egyenesen Mrs Loveit lakosztályára. Ez is jellegzetesen Erzsébet-kori színpadtechnikai eljárás: nagyon valószínű pl., hogy a *Romeo és Júlia* Erzsébet-kori színházi megfogalmazásában a II. felvonás 1. jelenetét az előszínpadon játszották, majd Benvolio végszavára elhúzták a két színpadteret elválasztó függőnyt, s a cselekmény a belső színpadon, Capulet kertjében másodpercnyi szünet nélkül folytatódhatott. Ilyen megoldást sejtet egyébként a *Vihar* I. felvonásának 1. és 2. jelenete közötti idő- és térkapcsolat is.

Nem egyedül a *Man of Mode* tanúskodik az Erzsébet-kori színpadi hagyományok fennmaradásáról; a korszaknak szinte valamennyi vígjátékában nyomon követhetjük a két, vagy több vonalra bontott cselekményt, a *Man of Mode*-ban megfigyelhető színpadi és drámatechnikai szerkesztést. Egyes esetekben szembetűnik, hogy a drámai idő egységének klasszicista „törvényét” nem tartják be a kor drámaírói, más alkalmakkor meg a cselekmény folyamatosságának „elvét” szegik meg. Wycherley *The Plain Dealer* c. vígjátékában az első két felvonás szigorú időkeretekben kapcsolódik egymáshoz, a III. felvonás azonban már nem illeszkedik folyamatosan a II. felvonáshoz, a III. és IV. felvonás között pedig érezhetően hosszabb idő telik el, semminthogy a huszonnégyszeres (esetleg két-három napra kiterjeszthető) időegységbe beilleszthető lenne. Wycherley ott tesz engedményt a klasszicista drámaelméletnek, hogy a cselekmény szétfutó vonalait, a Freeman — Blackacre és a Freeman — Eliza cselekményszálakat a főhős (Manly) és a hősnő (Olivia) személyéhez kapcsolja, így bizonyos mértékig egységes cselekményt alkot.

A dráma fejlődési iránya a 17. század végén kétségtelenül az egységes

<sup>15</sup> A. Nicoll: i. m., 55.

<sup>16</sup> The Plain Dealer, Drury Lane, 1676 december.

cselekmény felé mutat, de ahhoz, hogy egységes cselekmény alakulhasson ki, előbb el kellett halniuk az Erzsébet-kori hagyományoknak. Egy ilyen „elhalás” csak akkor következhet be, ha a forma tartalmatlan konvencióvá válik. Ez történik a 17. század utolsó évtizedének jónéhány vígjátékában, de legteljesebben Vanbrugh 1696-ban keletkezett vígjátékában, a *The Relapse*-ben követhetjük nyomon<sup>17</sup> a hagyomány tartalmatlan konvencióvá válását. A *The Relapse*-ben két, egymástól teljesen független cselekmény fut: az egyik Loveless-nek és hitvesének, Amandának története, a másik Lord Foppington, és öccse, Young Fashion buffó-komikummal telített vetélkedése egy szép és gazdag hölgy, Miss Hoyden kezéért. A két, különálló cselekmény a színhely állandó változását igényli, de a változások nem funkcionálisak; egyszerűen csak a két cselekmény csomópontjainak adnak színpadi keretet. Így az I. felvonás 1. jelenetében még Loveless vidéki otthonában vagyunk, ahol halvány vonalakban Loveless és Amanda jelleme körvonalazódik, a 2. jelenetben azonban már Londonban, a Whitehall környékén járunk, Young Fashionnel ismerkedünk, s a Lord Foppington—Young Fashion konfliktus körülményeiről tájékozódunk. A 3. jelenet Lord Foppington „lever”-jével kezdődik, s ennek végeztével csap össze a két testvér: Lord Foppington elutasítja öccse kérését, majd a házasságközvetítő (Coupler) jelenik meg, s részletesen megismerjük azt az intrikát, amelynek célja, hogy Young Fashion megkaparintsa a bátyja számára kiszemelt gazdag menyasszonyt, Miss Hoydent.

Feltételezhetjük, hogy a konvencióknak megfelelően az I. felvonás 1. és 2. jelenete egy időben történik, ám még a konvenciók ismeretében is lehetetlen megállapítanunk az I. felvonás 2. és 3. jelenete közti időbeli kapcsolatot, még kevésbé a II. felvonás 1. jelenetének és az I. felvonásnak az időviszonyát. A II. felvonás 1. jelenetében ugyanis Loveless londoni házában vagyunk, s a házaspár párbeszédéből kiderül, hogy már hosszabb ideje vannak Londonban, az előző napokban színházban voltak, s kiderül az is, hogy Loveless szívében új láng gyulladt, ezúttal a színházban látott ismeretlen szépasszony iránt, akiről rövidesen kiderül, hogy tulajdonképpen Amanda rokona, és erkölcsi semmivel sem szilárdabbak Loveless erkölcsénél. Ebben a jelenetben találkozik egy igen kis időre a két cselekmény (Lord Foppington meglátogatja Lovelesséket, ostoba magatartása miatt párbajba keveredik és könnyebb sebet kap), de a szálak hamar elválnak, s Berinthia és Loveless szerelmi intrikája, valamint az Amandáért lángoló Worthy manipulációi kerülnek az események középpontjába. A III. felvonás 1. jelenetével ismét a Lord Foppington—Young Fashion konfliktus színhelyére, a lord otthonába jutunk. A jelenet rövid, s mindössze a testvérek újabb találkozását tartalmazza. Az újabb visszautasítás arra ösztönzi Fashiont, hogy fogadja el a Coupler által ajánlott megoldást, kaparintsa meg bátyja elől a gazdag menyasszonyt. Az akció logikája most azt kívánná, hogy a következő jelenetben Fashiont kövessük szerelmi hadjáratában Sir Tunbelly vidéki kastélyába, Miss Hoyden otthonába, de ez alkalommal is — akárcsak az Erzsébet-kori drámákban — egy késleltető jelenet iktatódik be: színhelye Loveless londoni házának kertje, akciója pedig a Loveless—Berinthia intrika további bonyolódása, s csak ezután, a III. felvonás 3. jelenetében jutunk el az ifjú Fashionnel és szolgájával Sir Tunbelly Clumsey vidéki kastélyának kapuja elé. Három egészen rövid jelenet (III. 4., III. 5., IV. 1.) során megismerkedünk Miss Hoydennel és tanúi lehetünk az ifjú Fashion előkészüle-

<sup>17</sup> The Relapse; or, Virtue in Danger, Drury Lane, 1696 december.

teinek a titkos esküvő mielőbbi megtartására. Másnap reggelre tűzik ki az ifjak e titkos esküvőt. Miután a IV. felvonás 1. jelenetében az éj beálltával elválunk tőlük, a színhely visszafordulhat Loveless házába (IV. 2.), majd Berinthia hálósobájába (IV. 3.), ahol Loveless szerelmi mesterkedései végül is célhoz érnek. Mindez a IV. felvonás 1. jelenete és a IV. felvonás 4. jelenete közötti éjszakán történik. Ez az éjszaka teljesen eseménytelen Sir Tunbely Clumsey házában; annál inkább bővelkedik eseményekben Loveless házában. A változások tehát azért történnek, hogy minél több akció történhessen a színpadon, más szavakkal: mihielyt az egyik színteren a cselekmény folyamatában eseménytelen „üresjárat” következne, a színhely azonnal változik, s a másik cselekmény eseményei töltik be a színpadot. Így történik ez a IV. felvonás 4. jelenetében, ahol a Loveless—Berinthia konfliktus ideiglenes lezárása után ismét az ifjú Fashion—Lord Foppington cselekményvonal kerül az előtérbe, amelynek keretében három, folyamatos akciót hozó jeleneten keresztül kacagtató szituációk keletkeznek (Foppington váratlan megjelenése, elfogatása, kiszabadítása). A jelenetsor végén az ifjú Fashion menekülni kényszerül, s kalandjai az V. felvonás 1. jelenetében Londonban folytatódnak: Coupler újabb ügyeskedéssel próbálja kijátszani Lord Foppingtont, de hogy miként valósítja meg terveit, azt ismét egy kitérő után tudjuk meg, mert a drámaíró kénytelen áttenni a színhelyet Loveless házába, hogy a hosszú időn át szunnyadó Loveless—Berinthia, illetve Amanda—Worthy konfliktust továbbfejlessze. Az V. felvonás 3. jelenetében a színhely újabb váltása — vissza az ifjú Fashion házába — már inkább szolgálja a cselekmény folyamatos voltának érzékeltetését. Az első jelenet végén ugyanis Coupler azzal zárta a jelenetet, hogy további lépéseket majd akkor tesznek, ha Miss Hoyden dajkája és a titkos esküvőn közreműködő pap előkerül. A 2. jelenetben azzal zárult, hogy Berinthia ravasz mesterkedéssel ráveszi Amandát, hogy tegyenek egy sétát a Mailen s lessék meg Lovelesst, akinek ott randevúja van a szeretőjével. Berinthia célja ezzel az, hogy szerelmi bosszúra ösztönözze Amandát, aki feltehetően Worthynél talál majd vigaszt. A két hölgy el is indul a Mailre, de a 3. jelenet az ifjú Fashion házában játszódik, ahol megjelenik a dajka, majd megjelenik a pap, s minden előkészület megtörténik az ifjú Fashion—Miss Hoyden—Lord Foppington konfliktus illő, vígjátéki feloldására. A 4. jelenetben a szín újra Loveless háza: feldúltan, bosszúra vágyón tér vissza Amanda a sétáról (mely tehát azalatt játszódott le, amíg a események az ifjú Fashion otthonában bonyolódtak), hogy aztán egy váratlan, erkölcsös fordulattal lezárja a Worthy-ügyet. Az utolsó jelenet hatásos vígjátéki tablójához új színhelyet kapunk, Lord Foppington kastélyát.

Vanbrugh vígjátéka arról tanúskodik, hogy a többágú cselekmény, a két különböző idősíkon (a valóságos és a színpadi idő síkján) manipuláló drámaszerkesztés már csak igen kis részben szolgálta eredeti célját, a folyamatos cselekmény jelzését, mégis szilárdan tartotta magát egy olyan színházban, amely már új lehetőségeket rejtett magában, új megoldásokat kínálhatott drámaíróknak, színészeknek egyaránt. Az ilyenfajta drámaszerkezethez természetesen nincs szükség előfüggönyre, és bár tudjuk, hogy a 17. század végén egyre gyakrabban alkalmazták az előfüggönyt, nyilvánvaló — Vanbrugh vígjátékai mellett egész sor példát sorolhatunk<sup>18</sup> —, hogy az angol drámaírók még nem ismerték fel a

<sup>18</sup> George Granville The She-Gallants-a (1695) mellett Thomas Southerne három vígjátéka, Sir Anthony Love (1690), The Wives Escuse (1691), The Maid's Last Prayer (1693), valamint Aphra Behn és Coley Cibber Love's Last Shift-je (1695) — mely a The Relapse-hez szolgáltatott alapszituációt — a legékeesszólóbb példák.

felvonás- és jelenetzáró „függöny” szerepét és az általa adott lehetőségeket, s ha kevésbé tudatosan is, még mindig a százados konvenciókhoz ragaszkodtak.

### III.

A konvenciókkal való szakítás első jelei Congreve késői vígjátékaiban mutatkoznak. Hattyúdala, az *Így él a világ*<sup>19</sup> — amelynek meglehetősen hűvös fogadtatása után a világi-drámaíró mindörökre búcsút mondott a színpadnak — 1699-ben keletkezett. Minden bizonnyal sok igazság van abban, amit maga Congreve mondott főműve kudarcának okairól, nevezetesen, hogy humora túlságosan is finom volt ahhoz, hogy elnyerje a közönség tetszését,<sup>20</sup> mégis inkább azt kell feltételeznünk, hogy a hagyományokkal szakító újszerű drámaszerkesztés (és feltehetően: újszerű előadásmód) okozta a közönség csalódását és a fagyos fogadtatást.

Miben újszerű az *Így él a világ* drámai szerkezete? Mindenek előtt abban, hogy a cselekmény — ha kissé bonyolult is — szembetűnően egy síkon halad. Mirabell és Millamant szerelmi históriájának egyetlen, kritikus napját fogja át, s a házassághoz vezető úton eléjük gördülő akadályok leküzdését és egy fondorlatos cselszövény széthagozását tartalmazza. Mellékscselekménye — a szó Erzsébet-kori értelmében — nincs a vígjátéknak: a mellékszereplőket szoros kapcsolatok fűzik egymáshoz és a főhősökhöz, a különböző rafinált cselszövények és az ellenakciók tulajdonképpen egyetlen célra, Lady Wishfort és unokahuga, Millamant vagyonának megszerzésére irányulnak.

A cselekmény — mint mondtuk — a szerelmi história egyetlen napjára sűrítődik: a férfiszereplők zömét bemutató I. felvonásban és a cselekményt exponáló dialógusokban kihegyezett utalást találunk a cselekmény kezdőpontjára:<sup>21</sup> déltájban kezdődik az akció, s a felvonás végéhez közeledve<sup>22</sup> az elkövetkezendő színváltásról kapunk előzetes tájékoztatást; a társaság ebéd utáni sétára a Mailre készülődik. A bevált séma szerint alakul minden a II. felvonásban: elsőnek Mrs Fainall és Mrs Marwood jelennek meg a sétátéren, kis idő múltán az I. felvonásban megismert férfiak, Fainall és Mirabell csatlakoznak hozzájuk. Rövid exponáló párbeszéddek után a cselekmény teljes lendületet vesz, majd a felvonás végén ismét a megszokott utalásból értesülünk a közelgő színváltásról: Foible — Lady Wishfort komornája — jelzi, hogy sietnie kell haza, hogy az úrnőjéhez induló Mrs Marwoodot megelőzve, kivédhesse várható intrikáit. A drámai gépezet ismét a II. felvonás elején látottak mintájára működik: Lady Wishfort otthonában vagyunk (III. felvonás), ahol Mrs Marwoodnak sikerült egy pár perccel (épp annyival, amennyivel előbb hagyta el a Mailt a II. felvonás végén) megelőznie Foible-t és működésbe hoznia a Mirabell ellen irányuló cselszövény gépezetét. A harmadik felvonás végén egyszerre eltűnik e tradicionális szerkesztés minden nyoma: a IV. és az V. felvonásban nem vál-

<sup>19</sup> The Way of the World, Lincoln's Inn Fields, 1700 március.

<sup>20</sup> „... but little of it was prepared for that general taste which seems now to be predominant in the palates of our audience . . .” — írta Congreve a darab 1700-as kiadásának előszavában.

<sup>21</sup> Mirabell: Betty, what says your clock?

Betty: Turned of the last canonical hour, sir. (I. felv. 116–117.)

<sup>22</sup> Mirabell: — Fainall, are you for the Mall?

Fainall: Ay, I'll take a turn before dinner. (I. felv. 554–555.)

tozik a szín, s bár tudjuk, hogy az események viharos gyorsasággal követik egymást, mégis szemünkbe ötlenek azok az időrések, amelyek elválasztják egymástól az egyes felvonásokat. Így a III. felvonás végéfé<sup>23</sup> Lady Wishfort lakája jelenti, hogy az estebéd táálva van; néhány mondat után a társaság tagjai az ebédlőbe vonulnak. Mrs Marwood és Fainall maradnak csak a színen; rövid, ám a cselekmény szempontjából igen jelentős párbeszédük után ők is követik Lady Wishfort társaságát. Ez után az „exeunt omnes” után a IV. felvonásnak a konvenció szerint az ebédlőben kellene folytatódnia, ám „scene continues” — mondja a szerzői utasítás, s a felvonás Lady Wishfort és Foible kettősével indul; párbeszédükben Sir Rowland fogadására tett előkészületeikről esik szó (már előzőleg tudomást szereztünk arról, hogy Sir Rowland — aki nem más, mint Mirabell inasa — az estebéd utánra jelentette be látogatását), ezután meglehetősen ittas állapotban — mint a szövegből kiderül: az estebéd utáni poharazgatástól ittasan — Sir Wilfull, Petulant és Witwoud lépnek a színre, s őket követi „Sir Rowland”. Nyilvánvaló, hogy a III. felvonás eseménysora és a IV. felvonás nyitó eseményei között legalább egy-két órának kellett eltelnie. Ugyanilyen, ha nem szélesebb időrést sejtünk a IV. és az V. felvonás között: a IV. felvonás végén a leleplezés veszélyétől épp csak hajszálon menekült „Sir Rowland” távozik azzal, hogy rövidesen visszatér személyazonosságát igazoló papírjaival, ám az V. felvonás elején (színhely továbbra is Lady Wishfort fogadószobája) Lady Wishfort már azért korholja komornáját, Foible-t, amiért az részese volt az ellene szőtt „Sir Rowland”-inrikának. Az is kiderül, hogy időközben „Sir Rowland”-et letartóztatták, továbbá, hogy Mirabell már elindult kiváltására, egyszóval: megtudjuk, hogy az egész cselszövény lelepleződött, amiből viszont arra következtethetünk, hogy a két felvonás között legalább három-négy órának kellett eltelnie. A két felvonás közötti kapcsolatban van még valami, ami újszerűségével magára hívja figyelmünket: az V. felvonást (amelyet, mint jeleztük, három-négy órás időrés választ el a negyedikől) az a két szereplő indítja, Lady Wishfort és Foible, akik a IV. felvonás utolsó mondatáig színen voltak, majd az „exeunt” utasítás értelmében elhagyták a színpadot, s egy megkezdett beszélgetést folytatva térnek vissza az V. felvonás színpadára. A hagyományos szerkesztés szerint ez lehetetlen lenne: a folyamatos akció hagyománya azt kívánná, hogy a néző az V. felvonás első jeleneteiben tanúja legyen „Sir Rowland” letartóztatásának, a bűnrészes Foible kihallgatásának, vagy olyan eseményeknek, amelyek az itt említettekkel egy időben valamely más színhelyen játszódnak. De Congreve-nél nincs olyan mellékcselekmény, amelynek eseménysorát ideiktathatná; a cselekmény nem folyamatos — felmerül tehát a kérdés, hogyan oldhatták meg a Drury Lane egykori színpadán a felvonásoknak olyan szétválasztását, amely az idő múlását is jelezte, meg azt is lehetővé tette, hogy az egyik felvonás végén távozó szereplők új helyzetben, új emóciókkal töltve térhessenek vissza a színre. Erre egyedül az előfüggöny alkalmazása adott lehetőséget.

Valószínűnek látszik, hogy Congreve vígjátékát három felvonásban és öt képben játszották, azaz úgy, hogy az első három felvonás (pontosabban: kép) alkotta az első egységet oly módon, hogy akciójának első része (szín: kávéház) az ún. „inner stage”-en játszódott, amit a második részben a Mail stilizált függöny-díszlet képe takart el úgy, hogy a jelenet az előszínpadon játszódhatott.

<sup>23</sup> Mincing: Mem, I come to acquaint aour la'ship that dinner is impatient. (III. felv. 661—662.)



Időközben bedíszletezték a harmadik részt, Lady Wishfort fogadószobáját az „inner stage”-en, amelyet a „Mail-függöny” elhúzásával azonnal láthatóvá tettek, mielőtt a második rész szereplői elhagyták a színpadot. Ez után a kép után leereszkedett az előfüggöny, mivel a cselekmény folyamatosága itt megszakad, s ugyanígy, az előfüggönyhöz folyamodtak a IV. felvonás után is az idő-rés jelzésére, valamint azért, hogy Lady Wishfort és Foible IV. felvonás végi távozta és V. felvonás eleji visszatérte között megfelelő szünet legyen.

Az előfüggönynek ilyen, a drámaszerkezetből szükségszerűen adódó alkalmazására egyetlen korábbi restaurációs vígjátékban sem találunk példát. Arra a következtetésre kell jutnunk, hogy Congreve minden bizonnyal a nagyobb szcenikai effektusokkal átszőtt operaelőadásokból<sup>24</sup> merítette az előfüggöny alkalmazásának a gondolatát, de még maga sem értette meg minden részében az így született vígjáték újszerűségét, valamint a mellékcselekmény felszámolásából származó előnyöket, elsősorban azt, hogy az újszerű vígjátékban a dráma-írónak jóval több valóságos idő állt rendelkezésére ahhoz, hogy jellemeit pontosan körülírja és akcióban ábrázolhassa, hogy sűrítthesse a cselekményt és így tömörebbé tegye a drámát, s nagyobb teret adjon a realitás illúzióját keltő színpadi hatásoknak. Szembetűnő az *Így él a világban* a dikció és a színpadi cselekvések sajátos — színházi értelemben vett — „naturalizmusa”, ami mind a dráma szövegéből, mind a szerzői utasításokból kitűnik: monológ egyetlen egy akad — Mrs Marwoodé a III. felvonásban<sup>25</sup> —, s az is mindössze huszonhét sor terjedelmű; „félre” szöveg összesen kilenc sor (!), s ebből is csak hat sornyi szöveg szól kifejezetten a közönséghez, s amikor egy-egy szereplőnek, vagy szereplőcsoportnak feltétlenül fontos, de a színen levők előtt titkolni való mondandója akad, akkor a „they converse in dumb show” (Mirabell és Petulant, az I. felvonásban), vagy a „talk apart” (Fainall és Mrs Marwood a III. felvonásban) instrukció jelzi a színészek feladatát. Mindez arra is utal, hogy Congreve nemcsak az előfüggöny funkcionális alkalmazásával, hanem a „negyedik fal” illúziójának ösztönös felfedezésével is új utakat nyitott az angol vígjáték fejlődésének.

#### IV.

A 18. század vígjátékában a folyamatos jelenet technika konvenciója jó ideig keveredik még az újszerű időtechnikával, de egyre inkább háttérbe szorul. A kétféle szerkezet sajátos vegyülését legjobban a század első évtizedeinek vígjátékaiban figyelhetjük meg: Coley Cibber *The Careless Husband*-jének<sup>26</sup> I. felvonása azzal végződik, hogy Sir Charles és Lord Morelove kártyapartiba kezdenek, a II. felvonás I. jelenete Lady Betty Modish lakosztályába visz, s a színen Lady Betty-t és Sir Charles hitvesét látjuk, aki az I. felvonásban azzal búcsúzott férjétől, hogy Lady Bettyhez készül; a II. felvonás 2. jelenete újra Sir Charles otthonában játszódik, s kezdetekor a két úr, Sir Charles és Lord Morelove épp befejezi az I. felvonás végén elkezdett kártyacsatát, tehát, a három jelenet folyamatosan, a hagyományos jelenet-technika „szabályai” szerint kapcsolódik egymáshoz. A II. felvonás 2. jelenete és a III. felvonás között azonban már idő-rés van, amit az is bizonyít, hogy ugyanazok a szereplők térnek

<sup>24</sup> Vö. A. Nicoll: i. m. 241–267.

<sup>25</sup> The Way of the World, III. felv. 241–267.

<sup>26</sup> The Careless Husband, Drury Lane, 1704 december.

vissza a színre a III. felvonás kezdetén, akiket a II. felvonás 2. jelenetének végén távozni láttunk. Ugyanez történik a IV. és V. felvonás fordulóján, míg az V. felvonás 2, 3, 4. és 5. jelenete megintcsak a hagyományos technikát követi.

Hasonló keveredést látunk Farquhar *The Beaux' Stratagem*-jében<sup>27</sup> is, ahol a két alternatív színhelyen (Will Bonniface lichfieldi fogadója és Lady Bountiful háza) lejátszódó cselekmény egyik-másik jelenete percnyi pontossággal illeszkedik egymáshoz, másutt viszont — pl. a III. és IV. felvonás fordulóján — eléggé széles időrés mutatkozik. Ennek a vígjátéknak korabeli előadása minden bizonnyal úgy ment végbe, hogy a fogadóbeli jeleneteket az előszínpadon, a Lady Bountiful házában játszódó jeleneteket pedig az „inner stage”-en játszották, s ez utóbbit díszlet jellegű függőnnnyel választották el az előszínpadtól. Ezt a függőnyt nyitották meg a Lady Bountiful házában játszódó jelenetek kezdetén, s ennek összezárásával a szín automatikusan Will Bonniface fogadójához váltott. A III. és IV. felvonás közti időrés áthidalására azonban már mindenképp előfüggőnyt kellett alkalmazni. Aligha járunk messze az igazságtól, ha azt tételezzük fel, hogy a tradicionális és újszerű drámaszerkezeti elemeket vegyítő 18. század eleji színművek korabeli szcenikai megoldásában is keveredtek a hagyományos és az újszerű színpadi fogások, s a jelenetek közti kapcsolatnak megfelelően hol jelenetzáró „függőnyt” alkalmaztak, hol a hagyományos „exeunt”-tal, a szereplőcsoport távozásával jelezték a jelenet végét. A későbbi évtizedek színműveiben túlsúlyba kerültek a nem folyamatosan illeszkedő jelenetek, így egyre gyakoribb lett az előfüggőny alkalmazása. Már az 1720-as, 30-as években kialakulhatott az a gyakorlat, hogy mind az időréstről árulkodó, mind a folyamatos, színhelyet változtató jelenetek végén egyaránt leeresztették az előfüggőnyt — ami tulajdonképpen nem egyeztethető össze a folyamatos cselekménnyel, hiszen a „függőny” épp a cselekmény megszakítását jelzi —, hacsak valami rendkívül nyomás ok, indokolt szcenikai megoldás nem szólt amellett, hogy a játék nyílt színen folyjon tovább.

Ennek a dramaturgiai és szcenikai „őrségváltásnak” szinte minden mozzanatát nyomon követhetjük Steele *The Conscious Lovers* című szentimentális vígjátékának<sup>28</sup> szerkezeti tanulmányozása során. Az expozíció, az I. felvonás 1. jelenete Sir John Bevil házában játszódik, a színen előbb Sir John és inasa Humphrey, majd Tom, az ifjú Bevil inasa, végül pedig Phillis, Lucinda komornája jelenik meg. A jelenet végére csak Tom és Phillis maradnak a színen, s az „exeunt” után, a 2. jelenet (színhely: az ifjú Bevil otthona) kezdetén színre lépő ifjú Bevil húsz soros monológiából lényegében nem tudhatnánk meg, hol vagyunk, kit látunk a színen, ha még az 1. jelenet során nem értesültünk volna arról, hogy Sir John fia meglátogatására készül, s nem tudnánk (mint ahogyan azt a korabeli néző tudta), hogy az ilyen bejelentés tulajdonképpen arra szolgál, hogy a következő jelenet színhelyét előre jelezze. Steele tehát él a régi konvencióval, de az idő-kapcsolatot teljesen szétzilálja Tom megjelenése (21. sor): Sir John Bevil érkezését jelenti gazdájának. Mégha feltételezzük is, hogy a korabeli néző kevésbé tartotta számon a színpadi „jövés-menés” mechanizmusát, még akkor is gyanítanunk kell, hogy — a konvenció értelmében — lehetetlennek tartotta volna az idővel való manipulációt: Tom jóval később távozott az I. felvonás 1. jelenetének színpadáról, mint Sir John Bevil, márpedig a folyamatos cselekmény elve, valamint az annak megfelelő jelenet-

<sup>27</sup> *The Beaux' Stratagem*, Haymarket, 1706 március.

<sup>28</sup> *The Conscious Lovers*, Drury Lane, 1722 november.

technika szabályai eleve kizárják, hogy egy szereplő előbb érkezhessen a következő jelenetbe a nálánál később indulónál. Ám ha az előfüggöny beiktatásával megszakítódik a folyamat, akkor azonnal eltűnik e kizáró tényező, mert a „függöny” tetszés szerinti idő elteltét jelentheti.

A II. felvonás 1. jelenetében nem változik a színhely, s a cselekmény is percnyi pontossággal kapcsolódik az I. felvonás 2. jelenetéhez. A drámaíró mégis „exeunt” utasítással, sőt a hagyományos párrímes „abgang”-sorokkal távolítja el a színről a szereplőket, az ifjú Bevil és Tomot, akiknek — ha hagyományosan, folyamatos előadásban, azaz az előfüggöny alkalmazása nélkül játszották volna a *The Conscious Lover*-st a korabeli színházban — egy pillanat múlva kellett volna visszatérniük a színpadra, anélkül, hogy távozásuk és visszatérésük okáról valamiképpen számot adhattak volna. Ilyen következtetlenség semmiképpen sem illik a tudatos, művelt író, Steele színpadára; inkább feltételezhető, hogy a zárósorok elhangzása után lement az előfüggöny, majd — bizonyos szünet után — újra felemelkedett, s az előadás ott folytatódott, ahol az ifjú Bevilnek és inasának a konvencionális dramaturgia szerint indokolhatatlan távoztával kiürült az I. felvonás 2. jelenetének a színpada.

A jelenet-technika — igaz, az időegyensúly lazább értelmezésével — uralja a II. felvonás 1. és 2. jelenetét, a III. felvonást és a IV. felvonás 1. jelenetét, de ezek után a IV. felvonás 2. jelenete (Sir John Bevil és Mr Sealand St. James's Park-i jelenete) ismét időre enged következtetni, míg az V. felvonás három jelenete Etherege és Vanbrugh színházára emlékeztető szoros folyamatot alkot. A színhely az V. felvonás mindhárom jelenetében megváltozik, s kétségtelen, hogy az előfüggöny alkalmazása darabokra törné e pompás drámai egységet alkotó felvonást, folyamatos játszása viszont — épp a megoldás küszöbén — nagy mértékben gyorsíthatja a kibontakozást. A drámaíró maga is a folyamatos játék lehetőségeit tarthatta szem előtt e három jelenet komponálásánál, s függöny nélküli jelenetvégekre gondolt, ami abból is látható, hogy az V. felvonás 1. és 2. jelenetének végére nem iktatott párrímes zárósorokat, míg más helyeken a különben folyamatosan, de lazább időegységben kapcsolódó jelenetek végén rendre megtaláljuk a „függönyt magukra rántó” párrímes verseket. Ennek ismeretében megkockáztathatjuk azt a következtetést, hogy a jelenet-technika sorvadásának folyamatában a 18. század 20-as éveit már olyan stádiumot jelölnek, amikor a szerzőnek külön kellett jeleznie, mikor tekinti mégoly folyamatosnak látszó cselekményének egy-egy jelenetét időben és térben önálló egységekné (ez esetben a „függönyre mondott” zárósorokat alkalmazta), s mikor tekinti jeleneteit egybefonódó, függönnyel el nem választható cselekmény-szeleteknek. Érdeemes megfigyelni, hogy ilyen jelenetek egyre ritkábban fordulnak elő a 18. század angol vígjátékaiban: Coley Cibber *The Careless Husband*-jének 13 jelenete közül még kilenc, Farquhar *The Beaux' Stratagem*-jének 12 jelenete közül hat, Steele-nél pedig — mint láttuk — tulajdonképpen csak az V. felvonás három jelenete kapcsolódik oly szorosan egymáshoz, hogy a folytonosság mintegy kizárja az előfüggöny alkalmazásának lehetőségét.

Steele szentimentális vígjátékával a jelenet-technika és vele a folyamatos cselekmény részben Erzsébet-kori, részben a klasszicista elveket valló francia teoretikusoktól származó hagyománya lényegében el is tűnik az angol vígjáték-irodalomból, s megjelenik a felvonásra mint drámai egységre alapuló drámaszerkezet. Figyelemre méltó, hogy maga a „scene” megjelölés sem az idő- és térbeli változások jelölésére szolgál a későbbi vígjátékok írott vagy nyomtatott

szövegeiben, hanem többnyire egy-egy új szereplőnek a színrelépését jelzi. Ezért oszlik pl. Richard Cumberland 1771-ben kiadott drámája, a *The West Indian* 45 jelenetre, amelyek közül csak tízben történik színváltás. A felvonás-technika szcenikailag a díszletek és bútorzat fokozott alkalmazását tette lehetővé és szükségessé, s ebből a szempontból is figyelemre méltó a 18. század közepéről, második feléből származó drámai kiadványok szövege. Nem egyben találunk ugyanis részletes színleírást: Lillo *The London Merchant*-jének (1731) V. felvonás 2. jelenetéhez adott színleírás (A dungeon; a table and lamp) még szűkszavú, de Cumberland *The West Indian*-jében már ezt olvashatjuk rögtön az első jelenet színleírásában: „A merchant’s compting-house; in an inner room, set off by glass doors, are discovered several clerks, employed at their desks. A writing table in the front room . . .” S itt rögtön hangsúlyoznunk kell, hogy mindez nem Cumberland újítása: a 18. század második felének e színész-drámaírója aligha lehetett nagytekintélyű színpadi újtó. Sokkal valószínűbb, hogy Cumberland egyszerűen írásba foglalta azt, ami már korábban kialakulhatott a színházak mindennapos gyakorlatában: a színpad díszletezését, berendezését. Minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy már a 18. század elején megjelentek egyszerű, de nem pusztán stilizált díszletelemek és berendezési tárgyak az angol színpadokon: az *Így él a világ* I. felvonásának színleírása („Chocolate house; Mirabell and Fainall rising from cards”) is erre utal, hasonló következtetésre jutunk a *The Beaux’ Stratagem* alapján is, és egy még meggyőzőbb — bár spekulatív — érvet is latba vethetünk feltételezésünk bizonyítására. Arra gondolunk, hogy a 18. század elejének zsurnalisztikájában, különösen Defoe írásaiban, a részletek és külsőségek minuciózus leírásával mutatkozó „realizmus”, a látható valóság rajzának igénye nem hagyhatta érintetlenül a színházat sem, ahol a néző — mégha csak csökkentett mértékben is — nyilván ugyanúgy a valóság illúzióját kereste, mint ahogyan az épp akkor születőben levő regényirodalomban. Márpedig, ha csak minimális mennyiségben is alkalmazták a valóság illúzióját keltő külsőségeket (színfalakat, bútorokat, kellekeket) a 18. század színházában, akkor a színváltások már mindenképp díszlet- és berendezés változást is jelentettek, s ezek végrehajtására nem lehetett elegendő a belső színpadot az előszínpadtól elválasztó függöny alkalmazása, hanem egyre gyakrabban kellett előfüggöny mögött átdíszletezni a színpadot. Ezzel elkerülhetetlenül együtt járt a szünet is, tehát a dramaturgiailag és szcenikailag működtetett előfüggönnyel, a valóság illúzióját keltő díszletelemekkel és a „negyedik fal” illúziójának csíráival kialakult a színházi előadásnak a 19. század folyamán megismert minden külsősége. Az angol dráma fejlődése szempontjából természetesen lényegesebb az a momentum, hogy a folyamatos cselekmény eltűntével végre új drámatípus, új szerkezet léphetett a régi helyébe, illetve kiszoríthatta a hagyományos és újszerű elemeket vegyítő átmeneti típusokat. Hogy ez a folyamat nem volt zökkenőmentes s nem volt mentes a régi formákhoz való ideiglenes visszakanyarodásoktól, azt mi sem igazolja jobban, mint az a tény, hogy a 18. század második felének két kiemelkedő vígjátékírójánál, Goldsmithnél és Sheridannél nem találjuk nyomát annak, hogy akár tudatosan, akár ösztönszerűen ez új irányban fejlesztették volna az angol vígjátékot, sőt, remekműveik — *She Stoops to Conquer* (1773) és *A rágalom iskolája* (1777) — formai szempontból visszalépést jelentenek, visszatérést a restaurációs vígjáték szerkezeti hagyományaihoz, s nem véletlen, hogy úti-társaik (Hugh Kelly és Thomas Holcroft) és „utódaik” — James Robinson Planché és Robert Brough — hamarosan megrekedtek a szcenikai fejlődéssel

lépést tartani nem tudó hagyomány útvesztőiben, s a vígjátékot fokozatosan a drámaszerkesztés szempontjából teljesen igénytelen burleszk irányába tolták el, olyan mélypontra juttatva ezzel az angol vígjátékot, ahonnan az csak akkor tudott elmozdulni, amikor a restaurációs „comedy of manners” tartalmi hagyományai és a 18. században kialakuló új drámaszerkezet, a 19. századi francia dráma, a „pièce bien faite” formai hatására újtípusú vígjátékká integrálódtak Oscar Wilde műveiben.

## A francia szocialista irodalomszemlélet a két világháború között: a Clarté és az Europe köre

FODOR ISTVÁN

### *A Clarté és az Europe alapítása<sup>1</sup>*

Az első világháborúval szembeforduló humanista, antimilitarista törekvésekből nőtt ki a 20-as évek baloldali internacionalista irodalma. Ennek az irodalomnak központi alakjai, szervező egyéniségei: Henri Barbusse és Romain Rolland. Mindketten a polgári irodalom elismert alakjai voltak a háború előtt is. A háború közös szenvedését érezve, írástudói felelősségüktől vezettetve a háború, a nacionalizmus, sőt a kizsákmányolás ellen fordultak, reményüket az internacionalizmusba és a proletárforradalomba helyezték. Az októberi forradalomban a polgárság által kisajátított francia forradalom folytatását látták, amely megvalósítja a szabadságot és az egyenlőséget.

Mindkettőjük háború alatti és utáni magatartása Európa-szerte nagy hatással volt az értelmiségre és a munkásmozgalomra. Raymond Lefebvre, aki mindkettőjüket mesterének tekintette, 1920 januárjában így foglalja össze jelentőségüket: „Bár egyikőjük sem tartozott közvetlenül a mozgalomhoz, mindketten óriási hatást gyakoroltak a nyugati szocializmusra, felemelték alacsony céh-szellemét, harcosaiba a forradalmi misztika erejét öntötték, s ha ma az értelmiségi ifjúság oly szép internacionalista lobogással ég, az nagyrészt ilyen lelki irányítók műve.”<sup>2</sup>

A háború elleni összefogásban a nemzetközi proletáriátus mellett mindketten nagy jelentőséget tulajdonítottak az értelmiség összefogásának, megakarták szervezni az értelmiség Internacionáléját, — bár módszereik nem voltak teljesen azonosak.

<sup>1</sup> Felhasznált irodalom:

Brett, V.: Henri Barbusse, sa marche vers la clarté. Son mouvement Clarté. Prague, Editions de l'Académie Tchécoslovaque des Sciences, 1963.

Narkirjer, F.: Francuzszkaja revoljucionnaja lityeratura 1914—1924. Moszkva, Nauka, 1965.

Vidal, A.: Henri Barbusse, soldat de la paix, Paris, Editeurs Français Réunis, 1953.

Dobossy, L.: Romain Rolland, az ember és az író. Budapest, Akadémiai kiadó, 1961.

Benedek, M.: Romain Rolland. Budapest, Gondolat, 1961.

Balahonov, V. E.: Romain Rolland v 1914—1924 gódü. Leningrád, 1958. Romain Rolland 1866—1966. Moszkva, Nauka, 1968.

Europe a 50 ans. Europe, septembre-octobre 1973.

Ginsburg, S.: Raymond Lefebvre et le mouvement „Clarté”. Le Mouvement Social, juillet-septembre 1967.

Kvapil, J.: Romain Rolland et les Amis d'Europe. Actes de la Faculté de Philosophie d'Olomuc, Ed. française, Prague, 1971.

<sup>2</sup> Clarté, 10 janvier, idézi Brett, i.m. 269.

Barbusse 1919-ben alapított nemzetközi folyóirata és mozgalma, a *Clarté* köré gyűjti a baloldali írókat és értelmiségieket. A *Clarté* a gondolat Internacionáléja kívánt lenni, s a szervezetet Lenin és Lunacsarszkij is üdvözölte. A 20-as években ez volt az egyetlen nemzetközi kulturális szervezet, amely az antimilitarista és internacionalista haladó és forradalmi értelmiséget (elsősorban humánértelmiséget, írókat, művészeket) az európai forradalmi fellendülés idején egy időre maga mellé tudta állítani. A *Clarté* alapítói: Barbusse, Raymond Lefebvre, Paul Vaillant-Couturier, de jelentős szerepe volt Anatole France-nak, Duhamelnek, a Rolland-ra hivatkozó volt unanímistáknak (Arcos, Chen-nevière, Jouve, Bazalgette), Victor Margueritte-nek, Paul Fort-nak, Paul Signac-nak, Léon Blumnak stb. is. Romain Rolland személyi okokból nem volt hajlandó belépni (egyresztvevők múltjában sovíniszta momentumokat talált), a rollandisták egy része is kilépett még 1919 nyarán, a lap megindulása előtt. A nemzetközi vezetőségnek és szerkesztőbizottságnak tagja volt Barbusse, Blasco Ibañez, Georg Brandes, Vaillant-Couturier, Thomas Hardy, Duhamel, Latzko Andor, Raymond Lefebvre, Jules Romains, Victor Cyril, Upton Sinclair, Alexandre Steinlen, H. G. Wells, France, Stefan Zweig, G. Eckhoud, egy ideig Shaw, Rabindranath Tagore, Zelma Lagerlöf, Heinrich Mann stb. Szervezetei az egész világot behálózták: Angliában, Németországban, szinte minden nyugat-európai országban, Közép-Európában (főként Csehszlovákiában), Japánban, az Egyesült Államokban, Latin-Amerikában stb. voltak erős, rövidebb-hosszabb életű szervezetek. A *Clarté* szellemét alakulásától az anti-imperializmus, az internacionalizmus, a szocialista eszmékkel, a Szovjetunióval való szolidaritás jellemezte. A mozgalom főfeladatának a proletáriátus és az értelmiség tudatának átalakítását tartotta, „forradalmat a fejekben” — hirdette. Rosa Luxemburggal együtt azt vallotta, hogy a forradalmárok feladata a tömegek nevelése. A tudat forradalmi átalakítását nem tartották függetlennek a gazdasági-társadalmi-politikai forradalomtól, mint azt néha Romain Rolland is tette, ha néha túlértékeltek is a tudati faktor jelentőségét, az író és a művész tudatformáló szerepét. „A művészetnek és a tudománynak nincs hazája” (a szó nacionalista értelmében — F. I.) — írja Raymond Lefebvre 1920-ban,<sup>3</sup> az internacionalista szellemet a tudósoknak és a művészeknek kell terjeszteniük. Az internacionalista értelmiség fontos feladata a nép művelése. Mindannyian elismerik a nép tehetségét, történelemformáló erejét. Az az egymástól való elszakítottság, amelyben a nép és az írók éltek a világháború előtt, egyiknek sem volt hasznos. Ezért kell most a munkásmozgalomnak és az internacionalista értelmiségnek egyesülnie. Hasonlóan gondolkodik Romain Rolland is. Barbusse 1917. jún. 2-án írt cikkében a jövővel foglalkozó irodalmat állítja példaképül, ideálja a világosan és messzire látó író, aki az igazat mondja és vezeti az embereket. Az újtípusú, a nép felemeléséért küzdő író nem romantikus, meg nem értett vátesz, mert a harcoló proletáriátus megérti. „Sokáig azt hitték, hogy a művészet érthetetlen a tömegek számára. Ez a rágalom vérlázító. A megélhetésért folytatott küzdelem ugyan túlságosan lefoglalta a dolgozókat, s így szellemük és ízlésük nem csiszolódt. A népi egyszerűség mindig alkalmazkodik a nemes mű és az igazi szépség egyszerűségéhez”<sup>4</sup> — hangoztatja. Ezért lesz Barbusse és a *Clarté* eszménye az egyszerű, kollektivistá inspirációjú, „monumentális irodalom”, amely nem utánozza a klasszikus rea-

<sup>3</sup> Le progrès civique, 24 janvier 1920.

<sup>4</sup> Barbusse, H.: Paroles d'un combattant. Paris, Flammarion, 1920.

lizmust vagy naturalizmust, stílusában sokkal egyszerűbb, dinamikusabb. Irodalom-eszményük indokolja, hogy szembeszállnak a dadaizmussal, a szürrealizmussal, de Proust regényíró művészetével is, túlságosan hermetikusnak, individualistának találják. Vaillant-Couturier, Rolland és Firmin Gémier nyomán, a tömegekhez szóló népszínház gondolatával foglalkozik. A romantikus túlzás ott jelentkezik, amikor pl. Lefebvre úgy véli, hogy *csak* a művészet tudja meggyőzni a szenvedéstől és nacionalizmustól elvakult tömegeket az internacionalista eszme igazáról,<sup>5</sup> vagy Barbusse racionalizmusa is túlhangsúlyozza a művészek és tudósok szerepét: „az idők során végbement minden változás a felfedező művészek és gondolkodók műve, a fejlődést ők irányítják. Ezért mindenek előtt az értelmiségnek kell előkészítenie a szellem útját, s utána az ész törvényei szerint nekik kell megszervezniük a társadalmi életet.”<sup>6</sup> Ez a fajta elvont érzelmi vagy racionális idealizmus röviddel a *Clarté* indulása után, a konkrét politikai-eszmei küzdelmek során átalakul, eszményük olyan tevékenység és olyan irodalom lesz, amely a nemzetközi munkásosztály, a III. Internacionálé harcát segíti elő, Rolland és a rollandisták (főként a volt unanimisták) viszont továbbra is ragaszkodnak a szellem teljes függetlenségéhez.

A *Clarté* politikai és társadalmi irányultsága még határozottabb lesz 1921-től, a Francia Kommunista Párt megalakulása után. Alcímében sem „a szellem Internacionáléjának” vallja magát, hanem 1921. február és július között „a nemzetközi forradalmi nevelés központja”, majd 1921 november és 1925 októbere közt a „a proletárkultúra folyóirata” lesz, s a világforradalom ügyét a proletárdiktatúra politikai és kulturális téren történő szolgálatával segíti elő. Több polgári liberális és szociáldemokrata eszmeiségű író ekkor eltávolodik a *Clartétől* (Duhamel, Jouve, Bataille, Blum), de a mozgalom és a lap tekintélye nem csökken. 1922 elején pl. 11 000 példányban jelenik meg. A folyóiratban megjelennek Lenin, Krupszkaja, Lunacsarszkij, Clara Zetkin, Gorkij, A. Blok, Jeszenyin, Pilnyak, Dreiser, W. Frank, Latzkó és mások írásai. 1921 és 1923 között zajlik le a Barbusse—Rolland vita az erőszak és a politikai vagy belső forradalom kérdéséről. Rolland a szellem függetlenségét vallva a szubjektív emberi értékek védelmében fellép a forradalmi erőszak ellen, a bolsevizmus ellen is, míg Barbusse az erőszak történelmi szükségszerűségét és a társadalmi-politikai forradalom meghatározó szerepét emeli ki. Barbusse a francia forradalom jakobinus hagyományaira, Rolland a girondistákra támaszkodik. Ezt a lényeges vitát, amelyben Barbusse képviselte a valóban forradalmi álláspontot, durva személyeskedéssé élezték a *Clarté* és az *Humanité* értelmiségellenes, szektás proletkultos munkatársai (pl. M. Martinet) és a Rolland-ra hivatkozó elvont humanisták, a volt unanimisták torzsalkodásai, durva támadásai. Így pl. Duhamel Rolland szellemi függetlenségi elvére építve csak a szellem forradalmát tartja lényegesnek, míg Rolland a társadalmi forradalom érdekében hangsúlyozza az értelmiségiek függetlenségét. Duhamel így ír az *Art libre* ankétján: „A forradalom szellemi jelenség (Galilei, Newton, Beethoven) . . . A politikai forradalom felszíni cselekedet valóságos következmények nélkül. A társadalmi forradalom több ezer éve elkezdődött és sohasem fejeződik be. A forradalom időnként egy-egy szellemben tör ki és nem az

<sup>5</sup> Journal du peuple, 9 février 1919.

<sup>6</sup> Le Populaire, 17 août 1919.



utcán . . . La Boétie, Vauban, Rousseau, Diderot forradalmárok voltak, Saint-Just csak agitátor.”<sup>7</sup>

Martinet viszont — proletkultos gőgjével — sértően vágja az értelmiségiek szemébe: „Az értelmiségiek faképnél hagynak bennünket, mint mindig és mindenütt. Inkább most, mint később.”<sup>8</sup> A két író és csoportjuk ezután a 20-as években eltávolodott egymástól. Rolland az erőszak nélküli erkölcsi forradalom mintáit keresve Gandhi elméletének hatása alá kerül. A baloldal megosztottságát jelezte az, hogy 1923. jan. 15-én Rolland csoportja új folyóirattal, az *Europe*-pal indult.

A *Clarté* balratolódása nem volt egyértelműen pozitív, rövidesen jelentek a proletkult negatív hatásai. A nemzetközi proletkult mozgalommal Raymond Lefebvre került kapcsolatba, aki résztvett a Komintern II. kongresszusán, valamint az akkor megalakult Proletkult Nemzetközi Irodája ülésén, ahol a végrehajtó bizottságba is beválasztották (elnök: Lunacsarszkij), a svájci Humbert-Drozsal együtt. Lebevire még 1920-ban meghalt, a proletárkultúra ügyét 1921 februárjától barátja, Vaillant-Couturier védelmezte. „*Clarté* a proletárkultúra, azaz a feltartóztathatatlan világforradalom szellemi előkészítésének központja”, de óvott a proletárkultúra szűkítő értelmezésétől: a proletárkultúrát nemcsak proletárok művelhetik, a lényeg az író célja, eszmeisége, nem ahonnan jössz, hanem ahová mész. „Mi csak egyet kérünk tőlük: működjenek közre a dolgozók szellemi felszabadítása ügyében az új világ felépítéséhez feltétlenül szükséges proletárkultúra megteremtésében.”<sup>9</sup> A proletárkultúra gondolatát hamarosan anarchista szűkítő értelemben használják a *Clarté* hasábjain is. Barbusse betegségét és Vaillant-Couturier más elfoglaltságát kihasználva a *Clarté* vezető ideológusa az anarcho-szindikalista Édouard Berth lesz, aki továbbra is a proudhoni-soreli elvekre támaszkodik. 1922 őszétől a folyóirat a proletárelit tiszta kultúráját kívánja propagálni, s függetlenül attól, hogy Franciaországban nem volt forradalmi helyzet és 1923 után az európai forradalmi helyzet is megszűnt, a *Clarté* közvetlen forradalmi tettekre hívott fel. Berth irányzatát támogatták a folyóirat fiatal munkatársai, Marcel Fourrier, Jean Bernier, Victor Serge, Parijanine, s durva támadásokat indítottak France, Rolland és maga Barbusse és Lunacsarszkij ellen. A *Clarté*-körökkel megszüntettek minden kapcsolatot, a példányszám lecsökkent. 1924 májusában Barbusse megváltik a *Clartétól*. 1925 végén Bernier és Berth is otthagyják a folyóiratot, ekkor a *Clarté* a szürrealistákkal kíván összefogni, de ez eredménytelennek bizonyul: a *Guerre civile* címen tervezett és bejelentett közös lap, a *Clarté* utóda nem jelent meg. 1926 júniusában ismét a *Clarté* lát napvilágot Fourrier, Victor Serge és Pierre Naville szerkesztésében. Akkortól a szektarianizmus és a trockizmus erősödő összefonódása jellemzi a folyóiratot, csak egy-egy esetben tudják összefogni a baloldalt (pl. a marokkói háború ellen). A *Clarté* teljesen elszigetelődik, 1928-ban szerkesztését Pierre Naville veszi át: *Lutte de classe* címen a lap a trockizmus szócsöve lesz.

A Romain Rolland alapította *Europe* nemzetközi irodalmi folyóirat volt. René Arcos 1924. aug. 3-i wiesbadeni beszéde Rolland szellemében fogalmazza meg a folyóirat célját: „eljött az idő, hogy egy valóban független, dogmákon,

<sup>7</sup> Idézi Rolland, R.: *Quinze ans de combat* (1919 – 1934). Paris, Rieder, XXIII – XXIV., 1935.

<sup>8</sup> I. m. XXVI.

<sup>9</sup> Idézi *Narkirjer*, i. m. 228.

pártokon kívülálló folyóirat köré csoportosítsuk minden ország szabad szellemeit.” A folyóirat rövidesen népszerű lett: 5 hónappal megindulása után már 1500 előfizetője volt (a nagymúltú és tehetős *Nouvelle Revue Française*-nek is csak 2000 volt ebben az időben). A folyóirat Rolland szellemében, a volt unanimista René Arcos és Paul Colin (az *Art libre* belga szerkesztője) szerkesztésében jelenik meg a Rieder kiadó gondozásában, főszerkesztőként 1932 augusztusáig Albert Crémieux, a kiadó vezetője jegyezte, majd 1936-ig J. Guéhenno, utána J. Cassou volt a felelős szerkesztője. Szerkesztőségi titkárként L. Bazalgette, J. Prévost, J. Robertfrance is dolgozott a folyóiratnál. Alapításától fogva J. R. Bloch volt a folyóirat egyik szellemi motorja. Az *Europe*-ban megjelentek többek közt Pirandello, Lagerkvist, Wells, D. H. Lawrence, St. Zweig, H. és Th. Mann, Brecht, Nezval, Panait Istrati, A. Blok, Lunacsarszkij, Gorkij, Babel, P. J. Jouve, Alain, Supervielle, Nizan, Dabit, Aragon, Eluard, Montherlant, Rabindranath Tagore, Gandhi, Nehru, Lu Hszün, Dos Passos, Upton Sinclair, Faulkner, Neruda, Móricz, Kosztolányi, Kassák, Raith Tivadar, Sinkó Ervin, Fr. Gachot írásai.<sup>10</sup>

Az *Europe* az irodalmon kívül igyekezett állást foglalni a kor politikai kérdéseiben is. Cikkekben támadta a francia imperializmus marokkói háborúját, írt a Sacco és Vanzetti ügyről, a magyarországi frankhamisítási botrányról stb.<sup>11</sup> Az *Europe* közli elsőnek Luc Durtain útijegyzeteit a „másik Európáról”,<sup>12</sup> az épülő Szovjetunióról. Luc Durtain sorozata, akárcsak Duhamel beszámolója — korlátai ellenére is — jelentős hatást gyakorolt a nem-kommunista értelmiségre, magára Romain Rolland-ra is.

Lunacsarszkij Rolland-tanulmánya, amely a folyóirat Rolland külön-számában jelent meg, az egész *Europe*-csoportot is jellemzi. „Rolland prédikációja — írja — nagy visszaesés egy kommunista számára, aki hatása alá kerül, de felemelkedés az olyan értelmiséginek, aki a polgárság teremtette kényelmes álcivilizáció durva bűvöletében él”.<sup>13</sup>

Az *Europe* irodalmi arculatára a demokratikus és humanista-realista hagyományok előtérbe állítása jellemző: Tolsztoj-különszámot publikálnak, ébren tartják Michelet, Zola, France örökét. Nem estek a proletkultos vagy

<sup>10</sup> Magyar írók írásai az *Europe*-ban:

Raith, T.: Chronique hongroise. *Europe*, 15 janvier 1926.

Raith, T.: L'Europe Orientale, terra incognita. *Europe*, 15 juillet 1926.

Móricz, Zs.: Sept sous. *Europe*, 15 août 1926. (L. Gara és M. Largeaud fordítása).

Kosztolányi, D.: Le boueux. *Europe*, 15 février 1927. (P. Újvári és J. Girard fordítása).

Kassák, L.: Poèmes. *Europe*, 15 avril 1931. (T. Déry és F. Gachot fordítása, F. Gachot: Kassák életrajza).

Kosztolányi, D.: Auréole grise. *Europe*, 15 octobre 1931. (P. Rónai és E. Tosi fordítása).

Korvin, Ö.: Journal de Prison. *Europe*, 15 novembre 1933.

<sup>11</sup> Crucy, F.: Une expérience nationaliste. La comédie hongroise et la coulisse internationale. *Europe*, 15 octobre 1926. Roth, L.: Ludwig Hatvany dans les prisons hongroises. *Europe*, 15 mai 1928.

Ismeretes, hogy 1925-ben Barbusse látogatást tett a Balkánon, s találkozott bolgár és más kommunista pártok képviselőivel. Ez út eredménye a *Les bourreaux* (1926) című, a közép-európai fasizmust leleplező könyve. 1925 végén Franciaországban megalakul a bolgár fehér terror áldozatait védelmére alakult bizottság. Tagjai: Rolland, Vaillant-Couturier, P. Langevin, J. R. Bloch, A. Mathiez stb. Az egyik bulgár lapban Barbusse kiáltványt is tett közzé. Vö.: Cernyavszkij, G. I.: Nyeizvesznaja sztatyja Barbussa, in: Szlavjanszkaja isztoriografia i archeografia. Szbornyik sztatyey i matyerialov, Moszkva, 1969. (Kun Miklós szíves közlése)

<sup>12</sup> Durtain, L.: L'autre Europe. Moscou et sa foi. *Europe*, 15 octobre 1927—15 janvier 1928.

<sup>13</sup> *Europe*, 15 février 1926. 178.

avantgardista szűkösség hibájába, a 20-as években mégsem tudtak túlelni a baloldal általános megosztottságán. A folyóirat világnézeti kiegyensúlyozatlansága jelzi a baloldal megosztottságát, ideológiai tanácstalanságát. Bebizonyosodik az idealista absztrakt humanizmus és forradalmiság elégtelensége, amely a forradalmi hullám elvonulása után az *Europe*-ben is jelentkezett. Erről a magatartásról írja találóan emlékirataiban Ehrenburg, aki a 20-as és 30-as években hosszú időt töltött Franciaországban: „Sokuk a viharról ábrándozott, de számukra a vihar csak elvont fogalom volt, egyeseknek az apokaliptikus világvégeben, másoknak pedig színházi külsőségekben jelentkezett.”<sup>14</sup> Ezen a téren sajátos közeledést tapasztalhatunk az értelmiség-ellenes anarcho-szindikalista öncélú erőszak-kultusz és az értelmiségi non-konformizmus között. Az anarchoszindikalista Marcel Martinet például 1926 májusában a szovjet forradalom stagnálásáról ír. „A szovjet forradalom már Lenin halála előtt stabilizálódott, s a kapitalista hatalmak, amelyek egykor remegtek előtte, ismét szorongatni kezdték” — írja teljes aránytévesztéssel. Ez magyarázza, hogy az *Europe* közli Max Eastman, Victor Serge, Emmanuel Berl és Trockij hasonló szellemű írásait. Igaz, hogy 1927-től kezdve Romain Rolland, majd az *Europe* más vezető munkatársai, Guéhenno, Chamson és J. R. Bloch is egyre határozottabban felléptek e nézetek ellen, a 30-as évek elején még érződik a baloldal eszmei dezorientáltsága az *Europe*-ban is. A Kommunista Párt megerősödésével, a marxizmus elterjedésével, a munkásegység és a népfront-politika kialakulásával párhuzamosan az *Europe* a baloldali irodalom nagyhatalmú egységes orgánummá vált.

A folyóiratok sorsával nem teljesen esik egybe az alapítók útja. Maga Barbusse már 1922 táján eltávolodik a *Clartétól*, Rolland is gyakorta ellenérzéssel olvasta az *Europe*-ban publikált írásokat.

A Barbusse–Rolland vita után a két író elhidegült egymástól s külön pályán futott egészen az amszterdami békekongresszusig. Szellemi poggyászuk is különbözött. Barbusse a racionalizmus, a tudományos szemlélet s irodalomban a naturalizmus örökségének folytatója. Rolland bizonyos — Péguy és az anarchoszindikalisták körében magába szívott — anarchizmussal, romantikával és miszticizmussal színezett humanizmust hozott magával. Barbusse számára természetes az irodalom társadalmi-politikai elkötelezettsége, ugyanakkor hajlamos a társadalom, a haladás kissé mechanikus szemléletére („társadalmi geometria”). „A logika hívője és misztikusa vagyok. Az ész, a lázadás és a jószándék azok az erők, amelyekre szükség van, hogy kijavítsuk a rossz intézményeket és hogy az egyenes vonalak mentén teremtsük meg a jövőt, amely senkié és mindenkié” — mondotta a *Berliner Tageblatt*-nak 1928. márc. 13-án adott interjújában. Rolland viszont a szellem, a művészet teljes függetlenségét vallja, politika- és intézményellenes, s csak az általános emberi célokat tartja szem előtt, a nyugat-európai forradalmat illetően pesszimista. Bár a szovjet forradalmi gondolatot kezdettől fogva az európai gondolat élcsapatának nevezi, a társadalmi átalakulást csak erkölcsi mércével méri, s elsősorban a hibákat, az erőszakot bírálja. Rolland alapvetően téves, absztrakt szemléletének volt egy igazságmagja, ami lehetővé tette, hogy később közeledjék, sőt azonosuljon a társadalmi forradalom ügyével: az egyetemesség igénye. Ez az egyetemesség-igény volt meg kezdettől fogva Barbusse-ben is. De például Rolland egyik vita-

<sup>14</sup> Ehrenburg, I.: Emberek, évek, életem. 2. kötet, Budapest, Gondolat, 1964. 128.

partnere, az anarchoszindikalista Marcel Martinet a proletárdiktatúra elnyomó funkcióját és az erőszakot nem a kényszerhelyeztetel, a kegyetlen osztályharcra magyarázza, hanem szerinte ez a forradalom végcélja. (Sorel elméletében is az erőszak öncél.) Ennek megfelelően az új kultúra is csak szűk osztálykultúra. Ezzel szemben Rolland joggal hangsúlyozza, hogy a forradalom végcélja egyetemes: minden osztály és minden ember felszabadítása. Az új kultúra is egyetemes, — szerinte — a proletáriátustól független. Aligha vitatható, hogy Rolland-nál a szellem függetlenségének ez az idealista elve azzal magyarázható, hogy a történelmet és a Szovjetunióban lezajlott társadalmi forradalmat elsősorban anarchoszindikalista interpretációban ismeri, amely csak a diszkontinuitást hangsúlyozza. Társadalmi igazságérzete elfogadja a forradalmat, de humanizmusa igényli az erkölcsi-esztétikai értékek átmentését. A társadalmi és szellemi forradalmiság nála független, sőt gyakran ellentétes: a társadalmi forradalom hordozója a proletáriátus, a kultúráé és erkölcsé az internacionalista érzelmű szabad értelmiség. A kétfajta forradalmiságot a materialista történelemszemléletre építve csak a 30-as évektől tudja reálisan összekapcsolni. 1924-ben még Lenin személyiségét is szembeállítja a marxista történetiséggel, a „materialista fatalizmus”-sal, a forradalmat csak Lenin „hatalmas egyéniségevel”, „akaratával” magyarázza: „Nem osztottam Lenin és az orosz bolsevizmus eszméit. Túlságosan individualista és idealista vagyok, nem csatlakozhatom a marxista Credo-hoz és annak materialista fatalizmusához, ezért igen nagy jelentőséget tulajdonítok a nagy személyiségeknek és forró lelkesedéssel tanulmányozom Lenin személyiségét. Nem ismerek nála hatalmasabb egyéniséget a mai Európában. Akarata oly mélyen felszántotta a petyhüdt emberiség zavaros óceánját, hogy nyoma még hosszú ideig nem tűnik el a habokban, s mostantól a hajó a viharok ellenére teljes sebességgel előre, az új világ felé halad” — írja.<sup>15</sup> Kezdetben nem vette észre, hogy a szellem függetlenségének elve s az értelmiség külön útjának hirdetése — szándéka ellenére — a polgári individualizmus és egoizmus menedéke lehet és lett is. Késérő tapasztalatai nyomán, kiábrándulva az elvont internacionalista értelmiségből, a 20-as évek végén, amikor a Szovjetunióban is a proletárdiktatúra szervező funkciója került előtérbe az elnyomó helyett, s nem utolsósorban Gorkij hatására, aki hozzá hasonlóan akkor azonosul a szocialista rendszerrel, míg kezdetben fenntartásai voltak, Rolland 1931-ben végérvényesen „búcsút mond múltjának”, elismeri a politikai, társadalmi és erkölcsi-kulturális felszabadító küzdelem, tehát a proletáriátus és a forradalmi értelmiség érdekeinek alapvető egységét s egyértelműen a Szovjetunió és a nemzetközi proletáriátus mellé áll mint biztos útítárs.<sup>16</sup>

Barbusse kezdettől fogva a társadalmi forradalom mellett foglalt állást. „Sok nemes szellem csak akkor fogadja el az időbeli forradalmat, ha az szellemi és érzelmi forradalomra épül. Ez a csodálatos felnagyítás a bizonytalanba és a lehetetlenbe helyezi a problémát” — írja.<sup>17</sup>

Vallja az állást foglaló, elkötelezett irodalom ügyét. 1919-ben d'Annunziohoz írt levelében egyetemes elkötelezettséget fogalmaz meg. „Az írónak, a gondolkodónak, a vezetőnek messzebbre kell látnia, mind a közvetlen előnyök, s messzebbre, mint a jelen (. . .), a legnemesebb és legnagyobb ügyet kell

<sup>15</sup> Sur la mort de Lénine, in: *Quinze ans de combat*, 65.

<sup>16</sup> *Adieu au passé. Europe*, 15 juin 1931. *Quinze ans de combat*, 143—188.

<sup>17</sup> *Vidal, A.*, i. m. 123.

magáévá tennie, a szegények és a szenvedők, a katonák milliói és az emberek milliárdjai ügyét.”<sup>18</sup>

1924-ben még határozottabban hirdeti a jogaiért harcoló néppel való azonosulást. „Ha az író szerepét a részre nem hajló tanuéra, a semleges megfigyelőre redukáljuk, emberi méltóságán ejtünk csorbát, s egyúttal, liberalizmus ürügyén, sajátosan és önkényesen szűkítjük művészi hivatását. Követeljük, legyen az írók joga és kötelessége, hogy ítéljék el a társadalmi megpróbáltatásokért felelős személyeket és foglaljanak állást a konfliktusban, amely csak mélyülhet és szélesedhet. Ez a konfliktus egymással szembeállítja az elnyomott népi sokaságot és a változó nevű parazitákat, akik a despotától kezdve a bankárig egymást követték a trónokon.”<sup>19</sup>

Ekkor már párttag. 1926-ban átveszi a *L'Humanité* kulturális rovatának vezetését. Programadó cikke a művészet társadalmi felelősségét emeli ki, de figyelmeztet az irodalom autonómiájára, mesterség jellegére is.

„A művészeti alkotásnak harci szerepet kell játszania. A színdarab, a könyv, a film szerintünk nem szórakozás és az illúzióteremtés eszköze, hanem fegyver és valóság.” „Egészséges, fiatal, erős és világos népi művészet”-nek kíván helyt adni a *L'Humanité*-ban, amely „megvilágítja és támogatja, s egyúttal ki is fejezi a tömegek kiáltását a felszabadulás felé.”<sup>20</sup>

Elfogadja a kommunista pártban ekkor hirdetett proletárirodalom jel-szavát, de a szűkítések nélkül. Egyként számít az elefántcsont-toronyból kilépő hivatásos írókra és a munkásosztály soraiból kikerült igazi írókra. „Meg kell értetni az értelmiséggel — írja —, hogy individualizmusuk és az »elefántcsont-torony«, amelybe bezárkóznak, elszakítja őket az élet eleven forrásaitól, meg kell értetni a fizikai munkásokkal, hogy nem elegendő írogató munkásnak lenni ahhoz, hogy valaki proletáriró legyen. Az írói mesterség éppolyan nehéz és ugyanannyi gondosságot kíván, mint az építő, a kovács, az órás mestersége.”<sup>21</sup>

Ezért törekszik már a 20-as években a baloldali erők összefogására, a hagyományok átmentésére és megújítására, s a szűk proletárirodalmi szervezetek helyett, széles, egyetemes haladó írói csoportokat kíván szervezni. Ezt fejti ki 1926-ban, majd később is számtalanszor a forradalmi proletárirók nemzetközi szervezetében, s ennek jegyében indítja meg 1928-ban a *Monde* c. hetilapot, amely nagy erőfeszítéseket tett az egész nemzetközi baloldali és forradalmi kultúra összefogására és ismertetésére. A *Monde* rendkívül széles skálájú, jól informált lap volt, amely vitákkal, ankétokkal, riportokkal, interjúkkal, elvi cikkekkal mutatta be a kor művészetét, irodalmát, filozófiáját. Itt jelentek meg Léon Moussinac írásai a szovjet színház- és filmművészetéről, de Adyról is jelent meg tanulmány.<sup>22</sup> Károlyi Mihály és Bölöni György is szoros kapcsolatban állt a *Monde*-dal és Barbusse-szel. A *Monde* kiadó magyarnyelvű forradalmi könyveket is adott ki, amelyek eljutottak Magyarországra is.<sup>23</sup> A Párizsban megjelent magyarnyelvű *Proletár daloskönyvhöz*, amely Gábor Andor, Hidas Antal és Balázs Béla költeményeit tartalmazta, Barbusse írt előszót. —

<sup>18</sup> Vidal, A., i. m. 167.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> I. m., 170.

<sup>21</sup> I. m., 171.

<sup>22</sup> Lebar, P.: André Ady, poète hongrois. Monde, 5 octobre 1929.

<sup>23</sup> Nagy, P.: A Monde magyar könyvei, in: Szabolcsi M. — Illés L. (szerk.): Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.

A baloldal megosztottsága azonban a *Monde*-ban is jelentkezett, akárcsak az *Europe*-ban (szerzőik részben megegyeztek: Berl, Serge, Trockij), s a *Monde* is viták és támadások keresztútjára került, s Barbusse csak 1933-ban tudott rendet teremteni lapjában. Barbusse 1923-ban lépett be a Francia Kommunista Pártba. A Párt szektás vezetői gyakran támadták. 1925-ben Lorient hadjáratot hirdetett a barbussizmus ellen, 1929 és 1932 közt a Barbé—Célor csoport is durván támadta s erősödtek a támadások a nemzetközi forradalmi és proletárirók részéről is. A heves viták közben ő is tévedett, de végül is az ő elképzelései alapján és aktív részvételével jött létre az európai antifasiszta békemozgalom, majd utána a franciaországi népfront. Ő szervezte meg 1929-ben a berlini, majd 1932-ben Romain Rolland-nal közösen az amszterdami békekongresszust.

Rolland ideológiájában az elvont forradalmiság hosszú ideig éreztette hatását. 1925-ben így ír: „A valóban forradalmi szellem sohasem fogadja el, hogy az élet formái megmerevedjenek . . . Szüntelenül harcol minden előítélet ellen, amelyeket állandóan újraépít az emberi társadalom azon romjain, amelyeket lerombolt. Éppúgy fel van fegyverkezve a proletárforradalom új előítéletei ellen, mint a polgári demokrácia régi előítéletei ellen. Semmi sem érintetetlen számára (. . .) A forradalmi szellemből származó irodalomnak egyenesen az a funkciója, hogy mindenki ellen megvédje a szabadságot. A teljes igazságot . . . Az igazság útján gyakran útitársai vagyunk a proletárforradalmároknak. De szabad útitársak. Nem katonák. Nem egy osztály uralmáért, hanem minden emberért dolgozunk. Nem tűrjük, hogy egy osztály elnyomó, vagy elnyomott legyen.”<sup>24</sup> Az „internacionalista” értelmiségi elitben való csalódása után az antifasiszta küzdelemben való részvétel során eljut az absztrakt magatartás és a partizán-elmélet csődjéhez. Az anarchista *Libertaire* c. laphoz írt 1927-es levele jelzi a szakítást régi magatartásával. „Bármilyenek is legyenek az orosz forradalom hibái, ostobaságai, sőt gyakran bűnei, az orosz forradalom a modern Európa legnagyobb, leghatalmasabb, legtermékenyebb társadalmi erőfeszítése. Ha a Szovjetuniót eltíporják, nemcsak a világ proletáriátusát fejezik le, hanem minden társadalmi és egyéni szabadságot is megszüntetnek” — írja.<sup>25</sup> Hasonló módon foglal állást a Szovjetunió mellett az emigráns orosz írók, Balmont és Bunyin levelére válaszolva. Az ellentmondások ellenére (az orosz nép mint mártír, a forradalmi misztika egyes maradványai) Lunacsarszkij felfigyel Rolland új magatartására s felkéri, hogy írjon az általa szerkesztett szovjet lapba. Rolland él is a lehetőséggel. Vitatkozik például Gladkovval és Szelvinszkijjal a humanizmus és az egyéni szabadság fogalmáról. A két szovjet író rappista türelmetlenséggel tagadja, hogy az osztályfogalmon túlmenően lenne humanizmus, vagy hogy pozitív szerepe lenne az egyén szabadságának. Rolland — helyesen — bebizonyítja, hogy van szocialista humanizmus, s a szocializmus nem megszünteti, hanem megvalósítja az egyén szabadságát. „A régi világ istenei, a szabadság, a humanitás otthagyják ellenségeiket táborát. Hozzátok mennek. Fogadjátok őket s fogjátok meg a kezét annak, aki elviszi hozzátok. Ez a kéz megszorítja kezeteiket. Testvér a testvérét” — írja 1931-ben „frigyládát küldő” cikkében.<sup>26</sup>

A testvéri kézszorítást a munkásosztállyal, a kommunizmussal Rolland szükségszerűnek nevezi. „Becsületesség és egyenesség kérdése volt. Elszakad-

<sup>24</sup> Rolland, R.: Quinze ans de combat, XXXVII.

<sup>25</sup> Rolland, i. m. XLIV.

<sup>26</sup> Rolland, i. m. 129.

tam a szellem semlegességétől, amelyben az óvatos esztéták menedéket találnak. Mindig lenéztem azokat az írókat, akik a l'art pour l'art-t hirdették s tagadták a művészet és a nép, a művészet és az élet, a művészet és a cselekvés közti kapcsolat szükségességét. Én mindig e kapcsolat megteremtésére törekedtem. Számomra nem volt más út, ez volt az értelem és az igazságosság útja” — írja 1935-ben a *Pravdának* írt cikkében.<sup>27</sup>

Ám az út megtalálása nem volt könnyű. Az idealista cselekvés-, igazság-, szabadság- és egyetemesség-vágnak egyesülnie kellett a munkásosztály valódi társadalmi törekvéseivel, s ez azonosulás révén válni valóban aktívvá, valóban eredményessé, valóban szabaddá. Meg kellett érteni, hogy az egyetemességhez csak a különösön át vezet az út. Ezt az azonosulást megkönnyítette számára Gorkij példája. Gorkijjal kapcsolatban fejti ki legszemléletesebben eszmei fejlődését. „Hiányzott a biztos talaj, amelyre támaszkodhattunk. A *szellem függetlensége*, ahogyan 1919-ben értettem, s nevében felhívást bocsátottam közre, olyan fa, amely ágait az ég felé nyújtja. De gyökerei teljesen kiállnak a földből. Halálra van ítélve, ha nem sikerül átültetni az emberiség mély talajába, a »fekete földbe«, amely a Munka népe. Gorkij onnan származik. Ma egy testet alkot a proletáriátus tudatával. Elszakíthatatlanok egymástól. A hozzám hasonló nyugati emberek hiába keresik népüket, hogy benne gyökeret verjenek. Harminc éven át kerestem. 1900-ban a Népszínházról írt tanulmányomat a következő szavakkal fejeztem be: Népi művészetet akartok? Legyen hát először népetek; népetek, amelynek szelleme elég szabad, hogy élvezhesse, népetek, amelynek van szabad ideje, amelyet nem zúz össze a nyomor, a szüntelen munka, amelyet nem tompítanak el a babonák, a jobbról és balról támadó vak hitek; népetek, amely önmagának ura és győztesen került ki a ma folyó küzdelemből. Ezt a népet nem találtam meg Nyugaton, pedig gyermekkorom óta várom, hívom, hirdetem. Nyugat talaja kiszikkadt és megkeményedett körülöttem. De én tovább nyújtottam gyökereimet. Európa vastag kérge alatt elértem a szovjet népek termékeny rétegeit, a Szovjetunió mélyében feltámadt hatalmas életet. S e földalatti munka végén gyökereim megtalálták Gorkij gyökereit. Testvéri kezünk összekapcsolódott.”<sup>28</sup>

Általános világnézeti változása irodalmi tanulmányaiban is tükröződik. A 10-es és 20-as években írt irodalmi tanulmányaiban (Shakespeare, Spitteler, Renan, Ulenspiegel stb.) elhatárolja magát a szkepszistól (Renan), a cselekvést emeli ki, ám e cselekvés mércéje nemcsak a valóság, hanem az elvont könyörületesség (pl. Ulenspiegel, a népi hős aktivitása negatív tulajdonságokkal, bosszúvágy stb. társul, ami mögött a „barbárok”-tól való félelem húzódik meg). A 30-as évek tanulmányai (Gorkij, Goethe, Hugo, Lenin stb.) a történelemmel szinkron cselekvő ember morális nagyságát ábrázolják.<sup>29</sup>

Ezzel új korszak kezdődik Romain Rolland működésében. Megérti, hogy a műveikkel cselekedni vágyó művészeknek az antifasiszta küzdelemben azonosulniuk kell a Szovjetunió és a világ proletáriátusának törekvéseivel. 1932-ben Barbusse-szel közösen szervezi meg az amszterdami békekongresszust, az 1919-ben különvált utak ismét találkoznak. Kettőjük munkássága 1919-től hozzájárult a munkásmozgalom trade-unionista tudatának egyetemessé eme-

<sup>27</sup> Rolland: Szobrányie szocsinyénij XIII. Moszkva, GIHL, 1958, 13.

<sup>28</sup> Rolland: Quinze ans de combat, 134–135.

<sup>29</sup> Irodalmi tanulmányait lásd: Compagnons de route, Paris, Sablier, 1936.; új kiadás: Albin Michel, 1961.

léséhez. Ha ez kezdetben inkább — mint R. Lefebvre írta — a forradalmi misztika irányába hatott, Barbusse rövidesen, Rolland kissé később a reális forradalmiság egyetemes távlatainak megfogalmazásához segített hozzá.

### *Az Europe és köre a 30-as években*

Az elvont, gyakran idealista forradalmiság a 20-as évek *Europe*-jára is jellemző volt. De az *Europe* köre Bretonnal ellentétben a 30-as évek legelején elfogadta a reális történelmi folyamatot, a konkrét forradalmi és antifasiszta cselekvést. Láttuk, hogyan mondott búcsút múltjának Romain Rolland 1931-ben, s nyomában J. R. Bloch, J. Guéhenno és G. Friedmann is azonosul a Szovjetunió, a nemzetközi munkásosztály és az antifaszizmus ügyével. Az antifasiszta népfront ügyét vállalja A. Chamson, E. Dabit, Ph. Soupault, L. Werth és a folyóirat szinte minden munkatársa. Megértik, hogy a fasiszmus mindenekelőtt a „szocialista hazát”, a Szovjetuniót fenyegeti, de egyúttal minden országra, minden emberre is halálos veszélyt rejteget magában. Az *Europe* a 30-as évek aktív humanista gondolkodásának és irodalmának fellelegvára lett, amely a korszak minden küzdelmét frissen tükrözi. Romain Rolland, Barbusse és Gorkij felhívásai a béke védelmére, a fasiszmus elleni szolidaritásra, J. R. Bloch és J. Guéhenno, majd J. Cassou állandó rovata jelzi a humanista értelmiség hatalmas erőfeszítését a világ haladó erőinek egyesítésére. A folyóirat a baloldali értelmiség és az írók összefogását tűzte ki célul a fasiszmus és a háború ellen, a szocializmus ügye mellett. E célt szolgálja Gorkij nagy cikkének közlése 1932-ben: Melyik táborba tartoztok ti, kultúra mesterei?<sup>30</sup>

Az *Europe* a *Monde*-dal együtt pártfogolta az első nagy európai antifasiszta megmozdulást, az amszterdami kongresszust. A kongresszus kezdeményező bizottságában Barbusse-ön és Rolland-on kívül olyan kiemelkedő írók és értelmiségiek foglaltak helyet, mint Th. Dreiser, U. Sinclair, J. Dos Passos, Gorkij, H. Mann, F. Masereel, P. Signac, A. Einstein, P. Langevin, B. Russel, Károlyi Mihály, Szun Jat Szen özvegye stb., akik részben az *Europe* vagy a *Monde* köréhez tartoztak, de támogatta többek között A. Gide és G. Duhamel is.<sup>31</sup> Az *Europe* a *Monde*-dal együtt otthont adott az Amszterdam—Pleyel békemozgalomnak, amely a kultúra védelme párizsi kongresszusáig (1935) az antifasiszta mozgalom legfőbb összekötő szerve volt. Rolland és Barbusse harcolt a fasiszmus által fogvatartott kommunisták, Gramsci, Thaelmann, Dimitrov, Karikás Frigyes stb. életéért, szabadon bocsátásáért. Úgyszintén az *Europe*-ban jelent meg a francia fasiszták elleni országos értelmiségi szerv, a Comité de Vigilance manifestuma (1934),<sup>32</sup> amelynek elnöke Rivet professzor, alelnökei Alain és P. Langevin voltak. A három személy szinte a politikai népfront előképe: Rivet a szocialistákhoz, Alain a radikálisokhoz, Langevin pedig a kommunistákhoz állt közel. A folyóirat ismerteti a szovjet tervgazdálkodás eredményeit,<sup>33</sup> közli Gorkij több írását, köztük a Klim Szamgin életének bő részleteit,<sup>34</sup> azonkívül Majakovszkij<sup>35</sup> és Ehrenburg egy-egy írását.<sup>36</sup> Gorkij

<sup>30</sup> Gorki, M.: Avec qui êtes-vous, maîtres de la culture? *Europe*, 1932. vol. 2., 216.

<sup>31</sup> Rolland, R.: Un congrès de tous les partis contre la guerre. *Europe*, 1932. vol. 2., 477.

<sup>32</sup> Résistance intellectuelle au fascisme. *Europe*, 15 mai 1934.

<sup>33</sup> Farbmán: Le second plan quinquennal. *Europe*, 15 janvier 1933.

<sup>34</sup> Gorki: Vie de Klim Samguine. *Europe*, 1935.

<sup>35</sup> Maiakovski: Comment on fait un poème. *Europe*, 15 juillet 1933.

<sup>36</sup> Ehrenburg: La jungle européenne. *Europe*, 15 juin 1934.



munkásságát több cikk is méltatja halála alkalmából (Romain Rolland, J. R. Bloch, Aragon, Luc. Durtain, Ch. Vildrac).<sup>37</sup> A folyóirat közli J. R. Bloch fel szólalását az első szovjet írókongresszuson,<sup>38</sup> állást foglal a szocialista realiz mus (L. Moussinac) s annak a nemzeti hagyományokban való gyökerezettségé mellett (Aragon).<sup>39</sup> Az Europe-ban jelenik meg a felhívás a kultúra védelme első nemzetközi kongresszusára Alain, P. Abraham, Aragon, Barbusse, J. R. Bloch, J. Cassou, A. Chamson, R. Crevel, E. Dabit, L. Descaves, L. Durtain, Elie Faure, A. Gide, J. Giono, J. Guéhenno, L. Guilloux, R. Lalou, A. Malraux, V. Margueritte, L. Moussinac, P. Nizan, R. Rolland, Ch. Vildrac, Andrée Viollis aláírásával.<sup>40</sup> Számos cikk jelzi a marxizmus egyre mélyebb franciaországi hatását is. Megjelenik az Europe-ban Lenin *Tolsztoj, az orosz forradalom tükré* c. cikke is, amit Rolland Lenin-tanulmánya követ.<sup>41</sup>

Az egyetemes kultúra mellett nagy gondot fordítanak a francia nemzeti kultúra értékeinek ismertetésére. 1935 júniusában Hugo-különszámot publikál nak Rolland, H. Mann, Alain, Abraham, Cassou, Chamson, Durtain, Guéhenno, Lalou, Raymond, Saurat, Soupault, Bloch stb. közreműködésével. 1937 júliusá ban Descartes emlékének szentelnek különszámot s ezzel a francia racionaliz mus hagyományainak elevenségét hangsúlyozzák (a szürrealistákkal ellentét ben). 1939 júliusában pedig — a *Commune*-höz hasonlóan — a nagy francia for radalom kitörésének 150. évfordulóját ünnepli az *Europe* tekintélyes külön számmal (Rolland, L. Febvre, G. Friedmann, L. Gillet, L. Hauteceur, J. Robiquet, A. Monglond, G. Lefebvre, E. Dolléans stb. cikkei). Több szám is foglalkozik az ember, a technika és a természet viszonyával (G. Friedmann, L. Durtain, Marc Bloch, J. Luc, Le Corbusier, F. Léger, R. Rey, L. Zoretta, L. Moussinac, P. Abraham, D. Milhaud, A. Spire, G. Milhaud, R. Maubland, H. G. Wells, L. Febvre és mások) (1938 máj.—aug.). Magyarország is jelen van a folyóiratban: Sinkó Ervin több írása mellett (önéletrajzi összefoglalója, cikke a Rákosi-perről stb.), Francois Gachot novellája is a magyar fasizmus hangula tát idézi, s dokumentumként megjelentették a magyar keresztény írók tiltakozását is az antiszemitizmus ellen.<sup>42</sup> Az *Europe* tartalomjegyzékében is tükröződik a trockista ultrabaloldalnak a népfrontba tömörült baloldaltól való teljes elszakadása 1935 második felében, addig ugyanis az *Europe* is közzölte Trockij és Victor Serge írásait. A népfrontban megerősödött Francia Kommu nista Párt növekvő befolyását tükrözi az *Europe* 1936 májusában megszerve zett szerkesztőbizottsága, amelyben először szerepel Romain Rolland és J. R. Bloch neve, s a régi Arcos, D. Braga, A. Chamson, L. Durtain, G. Friedmann, R. Lalou mellett ott találjuk a kommunista P. Abraham, Aragon és R. Maubland nevét is. 1937-ben J. R. Bloch belép a Pártba. A főszerkesztő J. Cassou lesz,

<sup>37</sup> Europe, 15 juillet 1936.: Rolland: Adieu à Gorki; Bloch, J. R.: Gorki est mort; Rolland: Une lettre de Gorki; Aragon: Les jours de Gorki; Durtain, L.: M. Gorki — témoins; Vildrac, Ch.: Gorki et la littérature prolétarienne.

<sup>38</sup> Bloch, J. R.: Paroles à un congrès soviétique. Europe, 15 septembre 1934.

<sup>39</sup> Moussinac, L.: Réalisme socialiste. Europe, 15 juin 1936. Aragon: Réalisme soci aliste—réalisme français. Europe, 15 mars 1938.

<sup>40</sup> Europe, 15 mai 1935.

<sup>41</sup> Rolland, R.: Lénine: l'art et l'action; Lénine: Léon Tolstoy, miroir de la révolution russe. Europe, 15 janvier 1934.

<sup>42</sup> Sinkó, E.: En face du juge. Europe, 15 mai 1934; A propos du procès Rákosi. Europe 15 mars 1935; La clef de David. Europe, 15 mars 1936; Des écrivains chrétiens hongrois élèvent une protestation. Europe, 15 septembre 1938. Gachot, F.: Les amants de Budapest. Europe, 15 août 1939.

az eddigi főszerkesztő J. Guéhenno személyi okok miatt megválnak a laptól, s a *Vendredi* c. népfront-jellegű kulturális hetilap szerkesztését veszi át.

A 30-as évek *Europe*-ja Romain Rolland, J. R. Bloch és J. Guéhenno nyomán folytatja a népet szolgáló aktív humanisták összefogásának ügyét, de lemond különutas értelmiségi illúzióiról, az értelmiség vezetete tiszta erkölcsi forradalomról, a gandhizmusról stb., s megérti, hogy a forradalmi értelmiség csak a forradalmi munkáosztállyal szövetségben tud cselekedni az osztályharc törvényei alapján. Ezért lép egyértelmű szövetségre Romain Rolland a nemzetközi munkáosztállyal és a munkáosztály államával, a Szovjetunióval. „Proletariátus, itt a kezünk. Lépjünk szövetségre. Zárjuk szorosabbra sorainkat! Az emberiség veszélyben van”<sup>43</sup> — írja Rolland 1934-ben. Ez az azonosulás megköveteli az értelmiségi individualizmus megszüntetését, hiszen az idealista non-konformista „forradalmiság” mögött individualizmus rejtett. Bretonra vagy E. Berltre stb. nagyon jól illenek Rolland szavai a „szellem forradalmáról”: „egy ideig flörtölt az utopisztikusan elképzelt kommunizmus árnyékával, majd valóságos jelenléte előtt megtorpant és visszavonult. Ezzel leleplezi önmaga előtt is rejtegetett idegenkedését és félelmét a dolgozók és a munka világának uralomra jutásától, amely az egyenlőséget kényszerítené rá.”<sup>44</sup> „Mindannyian individualisták voltunk — mutat rá a közös polgári értelmiségi betegségre —, tudományunkat, irodalmunkat, művészetünket az individualizmusból eredeztettük. Szinte mindannyian elkövettük a tévedést, hogy össze tévesztettük az intelligencia kistulajdonosi felfogását, amely féltékenyen bezárkózik földje szűk határai közé, a széles individualizmussal, amely gyökereit az emberi közösség mélyébe ereszti. Elgondolkodhattunk volna pedig az emberi erőfeszítések kötelező szolidaritásán, amely a történelem során meghatározza tudományunk, irodalmunk és művészetünk fejlődését. Még a legegynibb művész is, bár azt hiszi, hogy egyedül magát fejezi ki, csak eljátssza azt a részt, amely ráesett a századokkal előtte elkezdett szimfóniában (. . .). Mindannyian egy nagy zenekar részei vagyunk. Tőle elszigetelve csak nyomorúságos flótások lennénk”.<sup>45</sup> A polgári értelmiségi individualizmus elleni harc céljait szolgálja Gorkij cikkeinek és a Klim Szamgin életének publikálása is.

A társadalmi és történelmi szemlélet nem jelenti Rolland szemében az egyén és a szabadság megszüntetését, csak polgári felfogásának híralatát. E híralatot, valamint az egyén és a szabadság konkrét, reális szemléletének kialakítását a marxi elmélet segítségével végzi el Rolland. Marx nyomán próbálja „az absztrakt lényből a reális embert férfiasan kibontani”, s elvezetni az „igazi szabadság uralmának küszöbére”.<sup>46</sup> Malraux-val együtt vallja, hogy az új társadalom az individualizmus helyett a humanizmust teremti meg, bár e humanizmus történelmi folytonosságát nála erősebben hangsúlyozza. Úgyszintén nagy hatással van rá Lenin elmélete a kultúra kontinuitásáról.

A harmincas évek újdonsága, hogy Rolland a szubjektivista aktivizmus ideológiája helyett Marx nyomán magáévá tette az „ökonómiai materializmus vastörvényét”, s Goethe nyomán elfogadta, hogy az eszmény, az álom a valóságból nő ki, a valóság eszménye, azaz a materialista monizmus állás-

<sup>43</sup> Rolland, R.: *Quinze ans de combat*, LVI.

<sup>44</sup> I. m. 232.

<sup>45</sup> I. m. 233.

<sup>46</sup> I. m. LX.

pontjára állt. Ez az eszmei fordulat lehetővé teszi számára, hogy az egyént és a közösséget, az osztályt és az emberi egyetemességet, az álmot és a cselekvést a valóság talaján harmonizálni tudja. Ennek következményei jelentkeznek esztétikai nézeteiben is. Esztétikájában a valóság lényegének és mozgásának ábrázolásában egyensúlyt talál a művészi eszmény és a valóság, a művészet és a közönség igényei, a műalkotáson belül pedig a külső és belső valóság ábrázolása közt. Így tudja harmonizálni a szürrealista és más idealista elméletek szerint antagonisztikus igényeket, s fejti ki — kimondatlanul is — a szocialista realizmus számos elvét. A szocialista realizmus nem a romantikus vátesz-elméletre épül. „Nem az az új — véli —, hogy az előhírnök nagy művészek megéneklik a napot, mielőtt az felkelt volna, hanem az, hogy végre a nap — hívásukra — felkelt. Hidat vertek a művészet álma és a társadalmi cselekvés közé. A művészet álma már nemcsak a zseni prófétikus szubsztanciájából szövődik, hanem a valóság anyagából épül, a valóságban teljesedik ki. Amikor Wagner *Tristan*-ját írta, azt mondják, kétségbeesve, hogy valaha is megtalálja Európában azt a közönséget, amely képes lenne meghallására és megértésére, egy Rio de Janeiro-i képzelt közönségnek írt . . . A zseniális művészek az előfutár művel egyidőben az eljövendő nép illúzióját, előképét is kénytelenek voltak megteremteni, amely saját dalát ismeri fel a műben. Most a nép itt van. Nem vagyunk egyedül. Együtt alkotunk. Még ha a nagy művésznek mindig is az a szerepe, hogy megelőzze a jelenkort, s felidézze a teljességét annak, aminek most még csak első jelei mutatkoznak, ugyanabban a műhelyben dolgozik, mint a többi munkásbrigád. S mindannyian ugyanazon tervek alapján dolgoznak, mint egykor a katedrálisokat építő népek.”<sup>47</sup> A közönség problémája J. R. Bloch esztétikai gondolkodásának is egyik központi kategóriája lesz. Ehrenburg *Emlékirataiban* említi, hogy a szovjet íróknak elsősorban új közönségükhöz gratuláltak, az új közönségről beszél Malraux is a szovjet írók I. kongresszusán.

Elméletét olyan művészekon illusztrálja, akik harmóniában éltek korukkal, s a valóságból kinőtt eszményekért küzdve aktívan hozzájárultak koruk forradalmi átalakításához. Nem Gandhi, Gobineau és Spitteler, hanem Rousseau, Goethe és Hugo mellé kerül a Lenin-esszé és az író szerepéről szóló tanulmány. Goethe aktivitással párosult sztoikus realizmusát dicséri, valamint a nagy francia forradalommal való kapcsolatát tárgyalja. Victor Hugóban szintén a harcost, a nép felháborodott tudatának eleven megtestesülését méltatja. (J. R. Bloch is a szolgáló művészt emeli ki a száműzetése utáni korból.) Rousseau-nak is a forradalmat előkészítő szerepét hangsúlyozza. Nem a valósággal szemben forradalmiak, a „valóság szelleme az igazi eszmény” (Goethe) náluk, s éppen ezért tudnak hozzájárulni a valóság átalakításához.<sup>48</sup> De nemcsak az idealizmus, hanem az empirikus másolás, az álrealizmus ellen is fellép: a valóság szellemét és nem felszínét kell feltárni — írja Vjatkin novoszibirszki író-munkásnak.<sup>49</sup> Mindehhez az írói szubjektum teljes készenlétére van szükség. Ezért idézi a *Mi a teendő-ből* Lenint, aki a szűk látókörű, de a valóságtól és lehetőségeitől mégis elszakadó anarchoszindikalista típusú ökonomizmus

<sup>47</sup> I. m. LXI.

<sup>48</sup> Goethe: Meurs et deviens! (Europe, 15 avril 1932.); „Le vieux Orphée”: Victor Hugo (Europe, 15 juin 1935.); Lénine: L'art et l'action (Europe, 15 janvier 1934.), kötetben: Les compagnons de route. Paris, Ed. du Sablier, 1936.

<sup>49</sup> O rabotye pisztátyelja. Szobranijje szocsinyénijj XIII., Moszkva, GIHL, 1958. 374—376.

ellen küzdve írja: „álmodoznunk kell”. Lenin Piszarev megkülönböztetését idézi a gondolatban rátámadó vulgármaterialisták ellen: „Álmom elébevághat az események természetes menetének, vagy egészen más irányba térhet, — oda, ahová sohasem juthat el az események természetes menete. Az első esetben az álom semmiféle kárt nem okoz, sőt még támogathatja és fokozhatja is a dolgozó ember energiáját . . . Az ilyen álmokban nincs semmi, ami rossz útra terelné, vagy megbénítaná a munkaerőt. Sőt, ellenkezőleg. Ha az ember teljesen képtelen volna ily módon álmodozni, ha nem tudna néha-néha előrevágtatni és képzeletben nem tudná előrelátni annak az alkotásnak teljes és befejezett képét, amely éppen csak kezd kialakulni a keze között, akkor igazán nem tudom elképzelni, milyen indítók tudná arra késztetni, hogy nagyszabású és fárasztó munkákba kezdjen a művészet, a tudomány és a gyakorlati élet terén és azokat be is fejezze . . . Az ábránd és a valóság ellentéte semmiféle kárt nem okoz, ha az ábrándozó komolyan hisz álmában, és az életben figyelmesen körültekintve megfigyeléseit egybeveti légváraival, és általában lelkiismeretesen munkálkodik elképzeléseinek életrehívásán. Ha van valami érintkezési felület az ábránd és az élet között, akkor minden rendben van.” Majd hozzáteszi Lenin Piszarev szavaihoz: „Így — szerencsétlenségünkre — igen kevesen álmodznak mozgalmunkban.”<sup>50</sup>

A lenini „álmodoznunk kell”-t Rolland cikkeiben Goethe mondása egészíti ki: „Cselekednünk kell”. A kettő egymással nem ellentétes, hiszen mindkettő a helyesen megismert valóság átalakítását célozza, a valóság lehetőségei szerint. Az ábrándozásból következő cselekvés, amely a valósággal egylényegű, de mégis különböző, szubjektív, visszahat a valóságra. Tehát Rolland — akár csak Goethe, Piszarev és Lenin — álom és valóság kapcsolatát, egymásra hatását hirdeti, ellentétben a bretoni szürrealizmussal, amely a kettőt abszolút ellentétesnek véli. A szürrealistákhoz hasonlóan beszél Rolland a szubjektum, az egyén, a művészi alkotás önállóságáról, a magányhoz való jogról, ám mindezt — áttételekkel — a társadalmi küzdelmek szolgálatába állítja. Ez a filozófiai alapja Rolland kétfrontos küzdelmének, amely egyrészt a polgári szabadságra épülő formalista törekvések, másrészt a szocialista realizmusban jelentkező sematikus jelenségek ellen irányult, amely direkt azonosságot tételezett fel egyén és közösség, szubjektív vágyak és objektív valóság, művészet és politikai jelszavak közt, a rappista proletáriródalom bizonyos elemeinek továbbéléseként.

A 30-as évek nyugati irodalmában a fő veszély az irodalomnak a valóságtól, a cselekvéstől való elszakadása volt. Ezzel vitatkozva emeli ki Lenin 1905-ös pártosság-, cikkének egyetemes érvényét. Lenin ismeri a „művészet álmát”, amely a beteljesedett harmóniát, az emberek fejének megcirógatását sugallja. „De a küzdelemben, ami törvénye és sorsa, azt akarja, hogy a művészet álma, akár csak a saját álma, erő és támasz legyen a harcban, hogy mindig részt vegyen a cselekvésben. Valójában a művész mindig részt vesz kora küzdelmeiben, még akkor is, ha vissza akar vonulni, s gyerekes címkével takarózik, mint a l'art pour l'art.”<sup>51</sup> Osztálytársadalomban nem lehet semleges, osztályfeletti irodalom. Természetesen nem a közvetlen hasznosság az eszménye, hanem a kort tükröző nagy művészet — Lenin Tolsztoj-cikkei szellemében. „A nagy művészek, a Leonardók, a Tolsztojak a természet eleven formáit

<sup>50</sup> *Lenin Művei*, V. kötet, Budapest, Szikra, 1935. 532—533.

<sup>51</sup> *Rolland, R.*: Les compagnons de route, 8.

követik, akárcsak a cselekvés mesterei, a Leninek, akik a társadalmi élet törvényeit és ritmusát követik.”<sup>52</sup>

Veszélyesnek tartja a művészet emberi-társadalmi rendeltetésére nézve, ha a művészek visszavonulnak magányukba. Az igazi művész belső világa fontos — véli —, s időnként vissza is kell bele vonulni, de a magányt csak az igazolja, ha célja erőgyűjtés a cselekvéshez. A művészek nagy százaléka fél a cselekvéstől, s csak félelmük palástolására hivatkoznak a „szellem függetlenségére”, esztétizmusra, az írói méltóságra, az önmagában való művészetre stb. Ezeket az elméleteket a láncával hivatkozó rab játékszereinek nevezi. „Az a jog, hogy kiválasztottnak hívják őket, nem illetheti meg azokat, akik elszakadtak az előrehaladó néptől. A kiválasztottak az elől haladó oszlopok, amelyek arccal állnak az ellenséges tüzzel szemben” — írja.<sup>53</sup>

Ezért fordul egyre nagyobb érdeklődéssel a szovjet és a szocialista irodalom felé. Barbusse kizárása után, 1931-ben őt választják be a Forradalmi Írók Nemzetközi Szövetsége folyóiratának, a *Littérature de la Révolution mondiale*, majd a *Littérature Internationale* szerkesztő bizottságába. Számos levele maradt fenn a FINSz vezetőihez, vagy a folyóiratok szerkesztőihez (Illés Béla, Sz. Dinamov, A. Kurella stb.).<sup>54</sup> Továbbra is kapcsolatban áll Gorkijjal, 1935-ben el is látogat a Szovjetunióba. A párizsi Rolland archívum számos szovjet író hozzá intézett levelét őrzi.<sup>55</sup> 1934-ben így ír a szovjet irodalom alapelvéről: „Örülök, hogy a Nyugat l’art pour l’art hódolata és esztétikai narcisszizmusa ellenében, amely hiú és gyerekes, a szovjet irodalom egyszerűen művészet és cselekvés. A cselekvés tükröződik a művészetben, a művészet a benne tükrözött cselekvés reflektora, megsokszorozza erejét, ösztönzi és megvilágítja.”<sup>56</sup>

Illés Béla visszaemlékezése szerint „nagyon gyakran fordult Rolland-hoz, segítséget kért nehéz kérdésekben. A válaszok, amelyeket adott, mindig összehasonlíthatatlanul szélesebbek és mélyebbek voltak, mint a felvetett kérdések.”<sup>57</sup> Igen fontos és kevésbé ismert dokumentum 1934. máj. 26-i keltezésű, Illés Bélához intézett levele, amelyben állást foglal a szocialista realizmus kérdésében, amely „a szovjet írók alapvető módszereként” szerepel a szovjet írók alapszabály-tervezetében (ezt Illés Béla az I. szovjet írókongresszust megelőző vitában küldte el neki). Rolland naplója arról tanúskodik, hogy bár szubjektíve ellenezte a kodifikált formulákat, a szocialista realizmus lényegét megértette és magáévá tette.

Illés Bélához intézett — egészében csak 1966-ban publikált — levelében kiemeli a szovjet irodalom kapcsolatát a klasszikus orosz irodalommal. „A szovjet irodalom legjobb alkotásai (pl. Solohov könyvei) — írja — alapján folytatják a megelőző korszak nagy realista hagyományát, ez az orosz művészet

<sup>52</sup> I. m. 19.

<sup>53</sup> O róli pizsátyelja v szovremennom obsceszstve. Szobrányije szocsinyényij, 14. kötet, 576.

<sup>54</sup> Perepiszka R. Rollanda sz gyejatyeljami MORP-a (levelek Sz. Dinamovhoz, Illés Bélához, A. Kurellához, B. Jasienskihez 1931 és 1936 között; T. V. Balasova és L. R. Lanszkij publikációja) in: Iz isztorii Mezsduarodnogo Objeginyenyija, Revoljucionnüh Piszatyelaj Lityeraturnoje Naszledszto, 81. kötet, Moszkva, Nauka, 1969. 279—330.

<sup>55</sup> Balasova, T. V.: Pizma iz Szovjetszkogo Szozuza v parizsszkom archive Romaina Rollanda, in: Romain Rolland 1866—1966. 207—224.

<sup>56</sup> Iz isztorii, 593.

<sup>57</sup> Illés, B.: Molodaja gvárgyija 1935. No 8. Idézi: Balasova, T. V. in: Romain Rolland 1866—1966., 218.

lelke, amelyet Tolsztoj művei tettek halhatatlanná. Ugyanolyan széles tablókat festenek, tömegeket mozgatnak természeti környezetben, ugyanaz az objektív látás és széles látókör jellemző rájuk, nem torzítva tükröznek. Hasonló a törekvésük is: elrejtik a művészt és feltárlják művészete tárgyát, míg Nyugaton nagyon gyakran a művészet csak festék, álarc a valóság arcán.”

A hagyományokhoz való kapcsolódás mellett a szocialista realizmus újító jellegét is kiemeli: „a fiatal szovjet irodalom minden idők nagy orosz irodalmának alapvető vonásait nemcsak azzal újítja meg, hogy más tárgyat tanulmányoz — a harcokban épülő új világot —, azért is új, mert más hit lelkesíti, a közösség szelleme, e hatalmas vihar, amely milliókat a szocialista építés nagy céljai felé sodor.”<sup>58</sup>

„Az új irodalom társadalmi jelentősége mindenek előtt abban rejlik, hogy kíméletlenül megmutatja olvasói széles tömegeinek becsületes tükörképét. A nagy művész mindig kora szeme, rajta keresztül nézi, rajta keresztül látja magát a kor . . . A legjobb szovjet regényekben található kollektív élet képei monumentálisak. Aki elolvasta őket, mintegy a kommunizmus áramába merül alá, ahol az új nemzedék fiatal és életerős képviselői edződnek.”<sup>59</sup>

Ugyanakkor felhívja a figyelmet „az integrális művészet másik felére” (hiszen a nagy művész könnyedén mozog a két ellentétes pólus, az álom és a cselekvés között), a „koncentrált belső élet” szükségességére, mert úgy tapasztalja, hogy az általa ismert szovjet művek ezt nem értékelik kellőképpen, s előnyben részesítik a közös munkában való fenntartás nélküli részvételt. Ezért védelmezi számukra a jogot a „belső koncentráció”-hoz, a nyugati írókat pedig kötelelességükre, a „közös ügyben való részvételle” figyelmezteti. Bretonnal ellentétben azonban Rolland-nál a külső és a belső, a közélet és a magánélet, az álom és a valóság, a művészet és a társadalmi cselekvés nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő, egymásra kölcsönösen ható ellentétpárok.

„Nem a szűklátókörű egoizmust akarom feltámasztani, amely elvágta a társadalommal való kapcsolatot . . . Az élet felszínétől a szenvedélyek legmélyebb rétegéig le kell hatolni . . . A kollektív élet egészséges szokása nem zavarhatja a belső életet. A közös cselekvések és érzelmek áradatában meg kell őrizni egy magányos cellát, hogy ott, egyedül, felmérjük erőinket, gyengeségeinket, koncentráltan gondolkodjunk, ismét érintsük a földet, hogy Anteusz-ként új erővel és energiával ébredjünk fel az eljövendő csatákra . . .” „Amit a szovjet irodalomból ismerek (egyes műveket leszámítva) — írja Illés Bélának 1934-ben —, azt mutatja, hogy a szovjet írók ereje inkább a felszín ábrázolásában jelentkezik, nincs koncentráltva a szenvedély és a gondolkodás nagy óráira vagy pillanataira. Az élet e mély áramlatai kerüljenek ismét felszínre, mint Shakespeare és Aiszkhülosz nagy alkotásaiban. Az elemi, spontán élet elemeit tekintve a mi korunk is ér annyit, mint az övék. Korunk írókra vár, akik le tudják írni”, véli.<sup>60</sup>

Nemcsak a külső és a belső, hanem a szabadság és a fegyelem, tudatosság és spontaneitás, elmélet és gyakorlat, a jelen és a jövő, az alkalmi és az örök (tisztá) művészet sem egymást kizáró ellentétek Rolland elméletében. „A költészetben legyen tere a tiszta gondolkodásnak, a szabad lelki álmódosásoknak. Mint ahogy a tudományban a kutatásnak, a gondolat elmélyült munkájának

<sup>58</sup> Szobranijje szocsinyenyij XIV., 576—577.

<sup>59</sup> I. m. 577—578.

<sup>60</sup> I. m. 578.

határtalan szabadság kell, amely nem mindig tör közvetlen gyakorlati eredményre, de később hosszú évekig e kiapadhatatlan forrásból táplálja az összes alkalmazott tudományt, ugyanígy meg kell tartani a lírizmus területét, a költői koncentrációt és a belső pezsgést a sértetlenség állapotában. Ezek az emberi ész legrejtettebb kincsei. Metaforával élve: a föld méhe legértékesebb kincseinek, a jövő nyersanyagának nevezhetnénk” — írja.<sup>61</sup>

A jövő számára dolgozás, az „új évezred felfedezése” ugyanakkor nem zárja ki a jelen, a ma közönségével való foglalkozást. A művészet és a közönség kapcsolata a 30-as évek alapvető irodalmi problémája lett a Szovjetunióban és Franciaországban is. Rolland, J. R. Bloch, Malraux és Ehrenburg fejtegetéseiben az új közönség és az írónak a közönséghez való új viszonya jelentős helyet foglal el. Mindannyian megértik, hogy két feladatról van szó: egyrészt a művészet közérthetőségének, másrészt a közönség műveltségi szintjének emeléséről.

Rolland a közérthetőségre teszi a hangsúlyt, ami persze szerinte — akár csak Bloch, Ehrenburg és Malraux szerint — sem zárja ki a kísérletezést, sőt a közönség és a művészeti alkotások új rétegeződését sem.

„Akik a proletariátus útítársai címre igényt tartanak — írja Rolland —, első kötelességük, hogy azok nyelvén beszéljenek, akikkel együtt haladnak. Én bizalmatlan vagyok azok iránt az írók iránt, akiket csak az olvasók kis csoportja ért. Még fiatalkoromban jól megjegyeztem az öreg Tolsztoj tréfás mondását: Nem érdemes százezernél kevesebb olvasó számára írni.”<sup>62</sup> Beszél a Proust és Valéry nevével fémjelzett XX. századi francia elitkultúra és a nép között keletkezett szakadékról. Tévesnek véli azt a következtetést, hogy a nép távolodott el a kultúrától. „Ti távolodtatok el, kiválasztottak, akik oly büszkék vagytok saját kivételességeitek tudatára . . . Ne féljeteك attól, hogy művészetetek lealacsonyodik, ha közérthetőek lesztek.”<sup>63</sup> Az újító művészet is megragadja a közönséget — véli —, ha az író azonosul közönségével. E szükséges kapcsolat megteremtésére és helyreállítására az író és a nép között az első lépést az írónak kell megtennie. „De a népnek is közelednie kell. Ezért azonban előbb dolgozni kell, meg kell teremteni a fontos társadalmi előfeltételeket”,<sup>64</sup> teszi hozzá. Azaz a *Nép színháza* szellemében: „előbb legyen népetek . . .” De a népi irodalom hagyományát a 30-as években sokkal szélesebbre tárja, mint a század első éveiben: Molière, Balzac, Hugo, Dickens, Tolsztoj, Zola nevét említi a hagyomány képviselői között.

J. R. Bloch a kultúra terjedésének és terjesztésének osztály-jellegét hangsúlyozza az osztálytársadalomban. „A kultúra, akárcsak az irodalom, nem maradhat totalitárius vagy függőleges egy olyan társadalomban, ahol Péguy szerint az ismeretek csak vízszintesen terjednek, a gazdagok is és a szegények is csak egymásnak adják át tudásukat, vízszintes rétegeződés szerint.”<sup>65</sup> Sem a konzervatív klasszicizáló, sem a forradalmi avantgarde művészet nem jut el a teljes közönséghez, csak az irodalom óriásai hozzáférhetők mindenki számára, mint Dickens, Hugo, Balzac, Michelet, G. Sand, Puskin, Tolsztoj,

<sup>61</sup> A teljes szöveg először: Ogonyok, 1966, No 5., 18. Idézi: *Truscenko, E. F.*: Szocialisztikus realizm vo francuzszkoj literature, Moszkva, Szovjetszkij piszmatyel, 1972. 113—114.

<sup>62</sup> Szobranijje szocsinyenyij XIV., 572.

<sup>63</sup> I. m. 573.

<sup>64</sup> I. m. 575.

<sup>65</sup> Bloch, J. R.: Naissance d'une nouvelle culture, 70—71.

Dosztojevszkij, Zola, Barbusse, Rolland stb. Az írók többsége az elitkultúrára és a tömegkultúrára szétesett művelődés drámái helyzetében azt a megoldást választja, hogy csak magának ír. Ez a magatartás vagy nem őszinte, vagy csak kibúvó. Észményként a mindenkihez szóló írókat, Hugót és Zolát emeli ki. „Tudunk minden rosszat, amit róluk csak mondani lehet. Ideje meglátni érdemeiket s el kell gondolkodnunk erényeikről, amelyek belőlük egy nagy nép hírnökeit, tudatának kifejezőit csinálták. S több népét is egyúttal . . .” A klasszikus realista és romantikus örökség továbbvitele mellett figyeljünk fel Bloch-nál a nemzeti és egyetemes egységére is. „Tartós és állandó szövetségre, civilizatori egységre törekszünk az alkotó és a tömeg között. Azt is tudjuk, hogy ezt az egységet a mienkhez hasonló társadalom nem tudja hosszú időre biztosítani” — írja.<sup>66</sup> Ez lehet a magyarázata, hogy ekkor Bloch még úgy véli, hogy a kapitalista társadalomban folyó osztályharc körülményei között tagadni kell a kulturális hagyomány egy részét, pl. a Le Nôtre-féle klasszicista kertművészetet, a karteziánizmust, a realizmus egyes megnyilvánulásait a filmművészetben (bár inkább csak azok polgári apológiáját tagadja), a szocialista forradalom után viszont az egész kulturális örökséget birtokba kell venni.

Az első szovjet írókongresszuson tartott beszédében a Szovjetunióban lezajlott kulturális forradalom eredményeit ecseteli, mint az író—közönség új viszonya megoldásának alapját. A kapitalista országokban alapvető ellentmondás feszül az elemi oktatás és a kultúra között. A kultúra kérdése kapitalista társadalomban fel sem vetődik a proletariátus számára, mint ahogy a parasztok, a kézművesek és a kispolgárok döntő többsége számára sem. A Szovjetunióban megszűnt a korlát az oktatás és a kultúra között. Gigantikus erőfeszítés történt minden szinten az oktatás érdekében. A különböző oktatási szintek között az intellektuális tehetségtelenségen kívül minden korlátot megszüntettek, s rendkívüli mértékben csökkentették az analfabéták számát. Rendszeresen és intenzíven terjesztik az újságokat, a folyóiratokat, a könyveket, közvetlenül szólnak mindenki irodalmi fantáziájához (gyerekeket is beleértve), ugyanígy közvetlenül fordulnak az emberek technikai fantáziájához. Mindezzel elképzelhetetlen lökést adtak a szellemi életnek és a szellemi kíváncsiságnak minden kulturális területen, az Unió minden országában. Ezzel a szovjet író a legsodálatosabb ajándékot kapta meg: 170 millió olvasóból álló közönséget.”<sup>67</sup>

Tehát a művészeti öntevékenység nem önmagában, nem a szürrealista happening módjára, a tudatos szféra kizárásával, hanem az általános kulturális fellendüléssel karöltve teremti meg az új kapcsolatot a közönséggel. Az író és a közönség egymásratalálása azonban Bloch szerint nem azt jelenti, hogy a szocialista társadalomban 100%-os a harmónia az író és a társadalom minden jelensége közt. A társadalom maga sincs soha tökéletes egyensúlyban, állandóan fejlődik. Az új típusú ellentétek feltárása, ábrázolása az író feladata. „Az író nemcsak a bevégezett mű hivatalos éneke (akkor a hatalom élőködője lenne csak, s a legjobb írók elmennének a társadalmat valóban építő pályákra: munkásnak vagy mérnöknek).” Nem lehet tökéletesen egyszínű a szocialista realizmus sem, az egységes szocialista realizmuson belül különböző stílusok, rétegirodalmak alakulnak ki — hangoztatja Bloch. „Bármilyen társadalomban élünk, vannak és mindig lesznek olyan művészek, akik a nyelv bevett formáit

<sup>66</sup> Bloch, J. R., i. m. 99.

<sup>67</sup> Europe, 15 septembre 1934, 105.



használják és olyanok, akik új formákkal kísérleteznek... Ebből következik az irodalom új rétegződése is: Elengedhetetlen és szükséges, hogy legyenek olyan írók, akik egy millió olvasónak írnak, de legyenek olyanok is, akik száz-ezernek vagy csak ötezernek írnak” — mondotta Bloch. Az írók között is, akárcsak a mérnökök és a szakmunkások között, szakosodás, differenciálódás következik be az új, szocialista körülmények között.<sup>68</sup>

A kongresszuson elfogadott szervezeti szabályzat szerint: „A szocialista realizmus a művészi alkotásnak kivételes lehetőségeket biztosít az alkotó kezdeményezés megnyilvánulásában, a különféle formák, stílusok és műfajok megválasztásában.”<sup>69</sup> Ám a szocialista realizmus megvalósulása során a 30-as évek második felében egyre inkább előtérbe kerültek a klasszicista, a realista vagy a folklorisztikus stílus elemei az avantgarde rovására. Ez a klasszicizálódás csak részben volt jogos: közérthető tömegművészetet teremtett, de bénítóan hatott a technikai kísérletezésekre az építészettől az irodalomig.

J. R. Bloch az 1937-es párizsi világkiállítás szovjet pavilonjáról írva érzékeli a stílusváltást, de azt átmenetinek és pozitívnak nevezi. A klasszicizálódás a szovjet nép ízlésének tömeges jelentkezését fejezi ki, ami érthetően konzervatív, akárcsak a franciáké. Sokkal fontosabbnak tartja a tömegek aktivitását a művészet kérdéseiben, mint az átmeneti ízléstörést.<sup>70</sup> Ma már tudjuk, hogy a stílus-demokratizmus jegyében történt klasszicizálódásban a dogmatizmus is kifejezésre jutott, ami indokolja az avantgarde és a korszerű, sokszínű, de közérthető tömegművészet perújrafelvételét.

A közönség és a művészet új viszonyában lényeges szerepet játszik, hogy konkrétan figyelembe veszi a különböző rétegek, nemzetek, kulturális zónák konkrét szintjét, igényeit. Ezt a konkrétságra törekvést jelzi A. Chamson felszólalása is a kultúra védelme párizsi kongresszusán. Felszólalásának címe: *A nacionalizmus a nemzeti valóság ellen*.<sup>71</sup> Meggyőzően hangsúlyozza, hogy a nacionalizmus a társadalmi felszabadulás, a kultúra és az emberi felszabadulás ellensége. Ám a baloldali értelmiség az első világháború után a nacionalizmus ellen fordulva megfosztotta magát a konkrét valóság olyan elemeitől is, mint az emberek ragaszkodása környezetükhöz, szülőföldjükhöz, anyanyelvükhöz, hazájukhoz, kultúrájukhoz. Az absztrakt humanizmus és internacionalizmus által szabadon hagyott területet viszont a nacionalizmus felhasználja a baloldali értelmiség ellen. Az egyén konkrét önmegvalósításának nagyobb teret biztosít a valóságot figyelembe vevő szocializmus, mint a mindent nivelláló nacionalizmus és fasizmus.

Ez az elméleti átrendeződés magyarázza, hogy a 20-as években antiszoviszta, a szellem függetlenségét hangsúlyozó, az egyetemességet és a forradalmat gyakran elvontan értelmező Europe a 30-as években cselekvő humanista, a konkrét valóságra építő, egyetemes emberi és forradalmi célokért, a kultúra demokratizálásaért eredményesen küzdő folyóirat lesz.

<sup>68</sup> I. m. 106.

<sup>69</sup> Szocialista realizmus II. Budapest, Gondolat, 1970 (szerk.: Köpeczi B.), 171.

<sup>70</sup> Bloch, J. R.: Le peuple a droit à des colonnes. Europe, 15 juin 1937.

<sup>71</sup> Chamson, A.: Le nationalisme entre les réalités nationales. Europe, 15 juillet 1935, 437—444.

# A novella- és drámaforma összefüggése Tennessee Williams művészetében

(Üvegkisasszony arcképe — Üvegfigurák)

EGRI PÉTER

## I.

Bár a novella kisepikai műfaj, a dráma pedig az epikával hagyományosan szembeállított műnem, a novella és a dráma között több szálú formai összefüggés is kitapintható. Mindkettőnek gerincén egy történet húzódik végig, a történet — ha más-más fokon is — mindkettőben koncentrációra törekszik, nem kerüli, hanem keresi az élet ellentmondásait, és dinamikus fordulattal hozza felszínre véletlen és szükségszerű, jelenség és lényeg, látszat és valóság — más-más oldalról felfogott — dialektikáját.<sup>1</sup>

Mint minden jelentős műfaji kapcsolat, ez is történetileg meghatározott élettartalmak ismétlődő vonatkozásainak társadalmilag kirajzolódó erővonalai-ból keletkezik. Klasszikusan tiszta példája ennek a korareneszánsz novella és a későreneszánsz dráma, Boccaccio és Shakespeare művészetének viszonya.

A *Dekameron*ban Boccaccio olyan rugalmasan lüktető műfaji kereteket teremt, amelyek — mutatis mutandis — Maupassant vagy Hemingway novellisztikájában is felismerhetők. A Boccaccio kiformálta novellatípus ugyanis egy-egy drámai gesztussal az egyénire mutat rá, de ezzel az általánosat emeli ki; a véletlenre hívja fel a figyelmet, de ezzel a szükségszerűt villantja fel. A két pólus közötti feszültség a fordulatos történet csattanójában sül ki; éppen ez az epikán belüli erőteljes drámai mozzanat különbözteti meg a novellát az egyszerű elbeszéléstől. A drámai dinamikának és konfliktusnak méltán híres foglalatja az V. nap 9. novellája, melynek már Boccaccio adta tömör összegezése is drámai motívumokkal terhes cselekményt sejtet: „Federigo degli Alberighi szerelmes, de nem nyer viszontszerelmet, és az udvarlásban eltéko-zolja minden vagyonát, csupán egy sólyma marad; mivel pedig egyebe nincs, ezt találja fel ebédre hölgyének, ki meglátogatja; ki is mikor ezt megtudja, feleségül megy hozzá és gazdag emberré teszi.”<sup>2</sup>

Federigónak s szép, de felé sokáig sehogy sem hajló szerelmének, Giovanná-nak a bemutatása egyéni, sőt különlegesen egyedi vonásokat hangsúlyoz szélső-ségesen kihagyezett helyzetben, különleges körülmények között: „... élt valamikor Firenzében bizonyos Federigo Alberighi nevezetű ifjú, fegyver-forgatásban és lovagi jelességekben oly nagyhírű, hogy nem volt hozzá fogható nemes úrfi egész Toscanában, ki is, miként a legtöbb nemes úrral megesik, belé-szeretett bizonyos manna Giovanna nevezetű nemes hölgybe, kit maga idején a legszebb és legbájosabb firenzei hölgynek tartottak; s hogy annak szerelmét megnyerje, szüntelenül vitézi tornákra és lovagi játékokra járt, dárídókat csa-pott, ajándékokat osztogatott, és két kézzel szórta-pazarolta vagyonát. De a

<sup>1</sup> Vö. Lukács György: Gottfried Keller. Világirodalom, Budapest, 1969. I. 384–7.

<sup>2</sup> Boccaccio: Dekameron. Ford. Révai József. A verseket Jékely Zoltán fordította. Budapest, 1972. I. 416.

hölgy, kinek tisztessége vetekedett szépségével, rá sem hederített mindarra, mit kedvéért mívelt, sem arra, aki mívelte.”<sup>3</sup>

Ám e jellemvonások, magatartásformák, körülmények különlegessége éppen a humanizmus korszakának általános érvényű humán-felfogását, értékideálját juttatja érvényre, amikor a Giovannában végre feltámadó szerelmi szenvedély minden korlátot ledöntő kiáradásának utat enged. Amikor fivérei figyelmeztetik Giovannát, hogy választottja vagyontalan, Giovanna a látszat-értékeket elutasítva így felel: „Testvéreim, jól tudom, hogy úgy van, miként mondjátok, de én inkább akarok férfit vagyon nélkül, mint vagyont férfi nélkül.”<sup>4</sup>

Véletlen és szükségszerű viszonyát ugyanez a drámai sarkítottság jellemzi. A történetben már-már a valószínűtlenség határát súrolva sorjáznak a véletlenek. Federigo, miután vagyonát a hajlíthatatlan Giovannára tékozzolja, Campiba költözik, ahol kicsiny birtokán tengődik; történetesen Giovanna egyik birtoka is Campiban van; a két birtok éppen szomszédos egymással; Giovanna is oda utazik; Giovanna fia szenvedélyesen megkedveli Federigo sólymát; a fiú megbetegszik, de esetleg felgyógyulhat, ha megkapja a madarat; Giovanna felkeresi hát Federigót, de az szegénységében csak a sólyommal tudja megvendégelni Giovannát stb.

De a véletleneknek e leplezetlen, sőt hangsúlyozott sora éppen a jellemekben rejlő szükségszerűséget emeli ki, teszi nyilvánvalóvá: *ezekből* az emberekből *ezek* az események szükségképpen *olyan* magatartást váltanak ki, mely feláldozza az anyagi érdekeket az érzelmi értékekért.

Boccaccio novelláinak ezt a mozzanati drámaiságát a korareneszánsz általános feltételei magyarázzák. A polgári fejlődés kezdeti szakaszának művészetére ugyanis általában is a formák elemi drámaisága és az elemi formák drámai volta jellemző. Dante *Isteni Színjátékának* lenyűgöző katedrálisa a maga monumentális egészében nem drámai jellegű, de egyes jeleneteiben, kivált a Pokol dantei bugyraiban már megfigyelhető egy-egy drámai gesztus vagy ellentét. Petrarca *Daloskönyvének* szonettformájában az oktáv és a szextett gyakran ellentétbe kerül egymással, s ez a lírán belüli miniatűr konfliktus úgy billenti el a költeményt, ahogyan Boccaccio novelláinak epikus közegében a történet a csattanó váltópontján drámai fordulatot vesz. Figyelemre méltó, hogy a *Dekameron*ban leírt második napnak mind a tíz novellájában „oly emberekről mondanak történeteket, kik különb-különbféle sorscsapások után, holott már nem is remélték, szerencsés véget érnek”;<sup>5</sup> a negyedik nap tíz történetében „oly emberekről folyik a szó, kiknek szerelme szerencsétlen végre jutott”;<sup>6</sup> az ötödik nap tíz novellájában oly szerelmesekről van szó, „kik kemény és siralmas megpróbáltatások után megnyerték boldogságukat”,<sup>7</sup> vagyis a történet úgy alakul, ahogyan Arisztotelész *Poétikája* a drámai sorsfordulót jellemzi, mely „a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása... a valószínűség vagy szükségszerűség szerint”,<sup>8</sup> változás „a szerencsébe vagy a

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> I. m. 420.

<sup>5</sup> I. m. I. 79.

<sup>6</sup> I. m. I. 279.

<sup>7</sup> I. m. I. 359.

<sup>8</sup> *Arisztotelész: Poétika. Fordította és a jegyzeteket írta Sarkady János. Budapest, 1963. 29.*

szerencsétlenségbe...<sup>9</sup> (Hogy a novella váltópontja sokkal inkább megengedi a véletlen érvényesülését, mint a drámáé, az véletlen és szükségszerű dialektikájának már említett, más-más nézőpontból történő felfogásából következik. A drámán belül is a véletlennek a komédiában nagyobb tere van, mint a tragédiában, ahol egyébként — Shakespeare *Othellójának* zsebkendő-jelenete lehet rá a példa — szintén szerepe lehet a jellemekben adott jellegzetességek, szükségszerű meghatározottságok végzetes felszabadításában.) Boccaccio *Dekameronja* tehát a reneszánsz dráma kibontakozását megelőző, de mozzanatnyi drámaiságával feltűnő korareneszánsz sorba szervesen illeszkedik be.

Magának a drámának a felvirágzását a későreneszánsz, elsősorban az Erzsébet- és Jakab-kori nagy angol drámai szintézis hozta meg. Bár a drámaiság fokozódása az olasz reneszánsz kibontakozásában is megfigyelhető, s olyan kései remekművekkel büszkélkedhet, mint Michelangelo szobrai, festményei és szonettjei, mégis legteltesebb és legmesszebbre jutó kibontakozását a polgári fejlődés élenjáró országában, Angliában érte el, ahol a Rózsák Háborújának feudális anarchiáját leküzdő abszolút monarchia idején, a polgári forradalom érlelődésének periódusában a fejlődés dinamikus erővonalai a feudális és a polgári világ határsávjában világtörténelmi plaszticitással rajzolódtak ki. Heller Ágnes *A reneszánsz ember* című könyvében joggal mutat rá arra, hogy a drámaiság az egész egykorú angol kultúrát jellemzi. „Az angol eredeti akkumuláció folyamatát *A tőke* elemzéseiből jól ismerjük... A mi szempontunkból az a fontos, hogy ez az eredeti akkumuláció Angliában az egész társadalmat meg-rázó és átalakító, több hullámban lezajló és mégis gyors, hirtelen, továbbá folyamatos akció volt... Az összes hagyományos kapcsolatok felrúgása (ami nem jellemző az itáliai poliszokra, de a spanyol birodalomra sem) formálódik meg az angol reneszánsz kultúra specifikusságában: *drámaiságában*. Az itáliai fejlődési formák közül a firenzei a legdrámaibb; de olyannyira a hagyományos formák folytatásaként az, hogy ez a drámaiság adekvát kifejeződési formát kaphat a festészetben belül. Angliában azonban a dráma lesz a reneszánsz uralkodó műfaja. Itt leszünk tanúi sűrített formában egy régi világ összeomlásának és egy új megszületésének. A drámaiság és a jövő felé való 'nyitottság' az oka annak, hogy a reneszánsz kultúrák közül a legpregnansabban éppen Angliában ismerték fel *előre*, szinte születése pillanatában a kapitalizmus ellentmondásait... Ezeknek az ellentmondásoknak végiggondolása a drámaiságot egyetemessé teszi... azoknál is, akiknek egyáltalán nem a dráma volt a műfajuk. Így drámaiak nemcsak Morus beszédei, hanem Bacon *Novum organum* is.”<sup>10</sup>

E fejlődésnek természetesen Shakespeare a csúcspontja. Ha tehát drámáiban Boccaccio-novellák motívumaihoz nyúl vissza (mint *A velencei kalmárban* a *Dekameron* X. napjának 1. novellájához, a *Minden jó, ha vége jó* című színművében a III. nap 9. novellájához vagy a *Cymbeline*-ben a II. nap 9. novellájához), akkor e mozdulattal egyszersmind a korareneszánsz novella elemi drámaiságának a későreneszánsz dráma elementáris robbanékonyságába történő műfaji átcsapását is példázza.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> I. m. 47.

<sup>10</sup> Heller Ágnes: *A reneszánsz ember*. Budapest. 1967. 46.

<sup>11</sup> Boccaccio novelláiból, e drámai töltésű kisepikai remekművekből a későbbi polgári fejlődésben nemcsak a dráma, hanem a regény felé is vezetett út. A *Dekameron*ban legalább három olyan műfaji jellegzetesség ötlik fel, amely a regény felé mutat:

A Boccaccio—Shakespeare-viszony a novella és a dráma szerves műfaji kapcsolatát, a novella drámává növekedésének lehetőségét korán és klasszikus remekművekkel mutatja meg. A műfaji reláció a későbbi irodalmi periódusokban is eleven marad, s korszakonként és íróként más-más formát ölt. Két alaptípusa mégis elkülöníthető. Az egyikben a novellák drámaiságának drámává fejlődése többé-kevésbé problematikus eredményre vezetett. Ez következett be, amikor Joyce *Dublini emberek* című novelláskötetének parányi detonációit *Számkivetettek* című drámájában megkísérelte sorbakapcsolni; amikor Thomas Mann ugyancsak az I. világháború előtt írt novelláinak drámai impulzusait a *Fiorenzában* — a *Számkivetettek*nél drámaibb módon — egyesítette; vagy amikor Hemingway kirobbanó drámaiságú novelláinak konfliktusait *Az ötödik hadoszlopban* megpróbálta egy dráma összeütközéseivé formálni.

Az összefüggés másik típusában a novella természetes módon nő át a drámába. Ez történt, amikor Csehov és Pirandello novellatémáinak ellentmondásait drámatémáinak ellentéteivé fejlesztette; amikor O'Neill *Holnap* című korai novellájának kisvilágát kései nagy korszakában az *Eljő a jeges* drámai univerzumává tágította; amikor Miller a *Nincs már szükségem rád* novelláskötetében olyan novellatípusokat alakított ki, melyek bizonyos mértékig drámatípusaival párhuzamosak,<sup>12</sup> vagy amikor Tennessee Williams későbbi drámáinak novelláiban vázolta fel az előképét. S ha e novella- és regényírók drámái általában kevésbé sikeresek is, mint e drámaírók novellái, a novella és drámaforma egymás iránti vonzódását egyként bizonyítják.<sup>13</sup>

## II.

Tennessee Williams novelláskötetei<sup>14</sup> mind művészi világképükben, mind formai megoldásaikban széles felületen érintkeznek drámáinak kérdéseivel és válaszaival. A rokonsági fok természetesen ott a legnagyobb, ahol tartalmi-tematikai egyezés is van, s a dráma novellacsírából lombosodott ki. Így az

1. Egy-egy regényfigura olyan típus, amely számos jellemvonást magába sűrít. A novellák alakjai különböző személyek ugyan, de csoportokba rendeződnek, melyeknek tagjai közös tulajdonságokkal rendelkeznek (pl. kéjvágyó barátok stb.).

2. Egy-egy regénybeli esemény a regényhősök életének tipikus sorsfordulóit sűritheti. A novellák eseményei ugyan eltérnek egymástól, de menetük általános irányát megszabja az a téma, amelyet az adott nap „király”-a vagy „királynő”-je kijelöl.

3. A kerettörténetben ugyanazok a jellemek szerepelnek s élményeik is közősek. Így a Dekameron kiindulópontjává válik egy olyan fejlődési láncnak, melynek a Lazarillo de Tormes, Nashe A szerencsétlen utasa, Cervantes Don Quijotéja, Quevedo A nagy csavargója, Grimmelshausen A kalandos Simplicissimusa, Le Sage A sánta ördöge és Gil Blasa, Defoe Robinsona és Moll Flandersa, Smollett Roderick Randomje, majd nagy összefoglalásként s a további regényfejlődés ösztönzőjeként Fielding Tom Jonesa néhány jellegzetes szeme.

<sup>12</sup> „E történetek némelyikéből sohasem lehetne dráma, de néhányból talán lehetett volna” — írja Miller novelláskötetének előszavában, melyben a novella és a dráma műfaji jegyeit a novelláit közrebocsátó drámaíró szemszögéből tárgyalja. *Arthur Miller: I Don't Need You Any More*. Harmondsworth, 1967. 10.

<sup>13</sup> A novella drámává fejleszthetőségének természetes megvannak a maga világnézeti koordinátái is. Ezekre vö. James Joyce és Thomas Mann című könyvem, Budapest, 1967. 66–76, 263–8.

<sup>14</sup> *Tennessee Williams: One Arm and Other Stories*. New York, 1948, reprinted 1954. — *Hard Candy, a Book of Stories*. New York, 1954, reprinted 1959. — *Three Players of a Summer Game and Other Stories*. New York, 1960, Harmondsworth 1965. — *The Knightly Quest*. New York, 1966.

1943-ban komponált, 1944-ben bemutatott és 1945-ben közreadott *Üvegfigurák* (The Glass Menagerie) első vázlata az *Üvegkisasszony arcképe* (Portrait of a Girl in Glass) című Williams-novella; a Donald Windhammel közösen írt, 1945-ben bemutatott és 1947-ben publikált *Megérintettél!* (You Touched Me!) című dráma D. H. Lawrence azonos című novellájából ered; az 1948-ban színre vitt és kinyomtatott *Nyár és füst* (Summer and Smoke), valamint ennek 1965-ben napvilágot látott variánsa, az *Egy fülemüle különöségei* (The Eccentricities of a Nightingale) *A sárga madár* (The Yellow Bird) című novellára megy vissza; az 1955-ben színpadra állított és megjelentetett *Macska a forró bádogtetőn* (Cat on a Hot Tin Roof) az *Egy nyári játék három játékosa* (Three Players of a Summer Game) című novella leszármazottja; az 1961-ben premierező és 1962-ben könyv formát öltő *Az iguána éjszakája* az ugyanilyen című novellából származik; és az 1963-ban közönség elé vitt és 1964-ben közrebocsátott *A tejescoksi nem áll itt meg többé* (The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore) a *Férfi hozni ezt úton fel* (Man Bring This Up Road) című s már címében is pidgin nyelvhasználatú élő novellából nőtt ki.<sup>15</sup>

E párhuzamok mindegyike beszédes, de közülük talán leginkább az *Üvegkisasszony arcképe* és az *Üvegfigurák* műfaji összefüggésének elemzésétől remélhető poétikai haszon.

Az *Üvegkisasszony arcképe*<sup>16</sup> oly finom vonalrajzú, önéletrajzi ihletésű, költői telítettségű és drámai töltésű novella, mintha Williams nem is papírra vetette, hanem üvegre karcolta volna. Alapkonfliktusa, ábránd és realitás, költői eszmény és prózai valóság összeütközése, az Ibsen, Csehov, O'Neill, Miller és Williams nevével fémjelzett európai és amerikai későpolgári drámatípushoz ismerős. A novella drámai alkatát jellemzi, hogy ez az ellentét minden mozzanatát áthatja.

Az első bekezdés két mondata még alig észrevehetően lopja be az olvasó idegeibe a szembenállást: „Saint Louis-ban egy második emeleti lakást béreltünk a Maple Streeten. Ugyanabban a háztömbben volt az éjjel-nappali garázs, egy kínai mosoda és egy trafiknak álcázott bukméker-üzlet is.”<sup>17</sup> A garázs, mely ráadásul éjjel-nappal működött, a kínai mosoda és a bukméker-üzlet a Saint Louis-i ipari civilizáció lüktető hálózataiba köti be a háztömböt, a bukméker iroda trafikká-álcázása pedig sejteti, hogy az üzlet leplezett üzletezés, a kereskedelmi nyereség takart nyereszkesedés, a vásárlás hazard versenyzetés, a jávorfától (maple) kapta a nevét, mely egy leheletnyi tisztasággal oldja a vulgáris tülekedés sűrű atmoszféráját, s így nemcsak jelöl, hanem jelent, sőt sugallva jelképez is, akárcsak a történet főszereplőjének, Laura Wingfieldnek babért, szárnyat s mezőt egyaránt felidéző neve. E gyengédén párázó jelképek finom szövetén átüt valamelyest a kissé túlfutott is nyilvánvaló logikai összefüggés erezetének allegorikus vonalrajza.

<sup>15</sup> Vö. Jeanne Fayard: Tennessee Williams. Paris, 1972. 38, 41, 51, 78, 104, 109; és Esther Merle Jackson: The Broken World of Tennessee Williams. Madison, Milwaukee and London, 1966. XIV, XV, 134. — Az utoljára említett történet kivételével a Williams-novellák megtalálhatók a Three Players of a Summer Game and Other Stories című kötetben (Harmondsworth, 1965). A Man Bring This Up Road című novella a The Knightly Quest című novelláskönyvben olvasható (New York, 1966.).

<sup>16</sup> Először 1948-ban került kötetbe (Tennessee Williams: One Arm and Other Stories, New York, 1948), de korábban íródott, mint az 1943-ban keletkezett *Üvegfigurák*. Vö. E. M. Jackson: i. m. 134.

<sup>17</sup> Tennessee Williams: *Üvegkisasszony arcképe*. Ford.: Bányai Geyza. Nagyvilág, VIII. (1963), 6, 824.

A második bekezdés az első lappangó ellentétpárját nyíltan felmutatja, amikor az olvasónak a novella szereplői közül hármat is bemutat: az elbeszélő-protagonistát, aki költő léteire áruházban volt kénytelen kenyeret keresni, s kit rendhagyó természete s a novella drámai fojtása „vagy gyökeres fordulat”-ra szánt, „vagy katasztrófára ítélte”;<sup>18</sup> nővérét Laurát, ki „önszántából egy tapodtat sem közelít a külvilág felé”,<sup>19</sup> s inkább üvegfiguráit — a novella uralkodó szimbólumát — fényesítgette, mintsem hogy a kereskedelmi főiskolán megtanult volna gépelni; s a női képeslapokra előfizetőket gyűjtő anyát, ezt a többé-kevésbé energikus asszonyt, ki hasztalan igyekezett gyakorlati pályára fogni Wingfield kisasszonyt, a lány fejéből — nevéhez illően — a heti gépírás óra után „felriasztott madárcsapatként röppen ki”<sup>20</sup> az írógép billentyűsorának valamennyi betűje.

Az elbeszélő figyelmének a novella szereplőit végigpásztázó fényszórója Laura alakján rögződik meg, a novellaíró drámai érdeklődése pedig a lány eddig jellemzett álmatag életidegenségét a valósággal meg is ütközteti: Laura annyira irtózott az iskolától, hogy helyette a parkba járt sétálni, a februári esőben és szélben is teljes hat órai munkaidőben. A külvilág súlyos meghűléssel s az önálló pályára felkészítő tanulmányok végleges megszakadásával ütött keményen vissza.

Ezzel a novella miniatűr drámájának expozíciója véget is ért. A bonyodalom szerkezeti szakaszát a drámai konfliktus elmélyülése jelzi. Erre utal a Siralomvölgyének nevezett sikátorban jószerivel minden héten megismétlődő „véres dráma”,<sup>21</sup> melynek során egy vad, mocskos kínai házörző a zsákutcába szorított s Laura ablaka alatt koncolt fel egy-egy növendékmacskát; ezt fejezi ki a zárt redőnyök mögött a zord anyai tilalom miatt naphosszat félhomályban üldögélő lány dermedt visszahúzódása, s ezt sugallja az üveg-nippjeit gyengéden gondozó Laura tevékenységi körének összeszűkülése is. „Bármikor lépett be az ember hozzá, szobájában mindig puha, áttetsző fény vibrált, mert az üveg a legkisebb sugarkát is magába itta, még azt a szemernyit is, mely a Siralomvölgyéből szivárgott át a redőnyön.”<sup>22</sup> A Siralomvölgye fölött függő homályos szobában derengő piciny üvegfigurák így lesznek a javarészt kirekesztett külvilágból csak a kóbor szépséget befogadó költészet életidegen, védtelen és törekeny szimbólumai.

A Siralomvölgyében lejátszódó „zajos tragédiák”-kal<sup>23</sup> szemben a zene is drámai funkciójú költői ellenpontot alkot. De Laura csak a családját korán elhagyó s legendává finomodó apjuktól visszamaradt lemezeket szerette, csak a gyermekkorában hallott dallamokat kedvelte, ezeket énekelgette cérnahan-gon, a jelen durvaságával a múlt lágy gyermekkori mítoszát is szembeállítva, és az egérfogószerű szobájában verseket író, egyszerre két s kétfelé rángató lovat megülő — s a novella kardinális ellentétét ezzel is erősítő — bátyjára melankolikus hangulatot pergetve. A múlt illanó dallamait az illúzió társítja az üvegalakok csillanó fényével, a történetnek a tárgyi világgal ezúttal is csendesen perbe szálló, lírai-drámai jelentéssel megcsendülő jelképes vezér-

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> I. m. 825.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Uo.

motívumával: Laura „éjjeli zenét adott színes üvegfiguráinak, dalolva mosogatta őket, vagy egyszerűen csak addig függesztette rájuk bágyadt-kék szemét, míg drágakőszerű csillogásuk szelíden ki nem szippantotta agyából a tények utolsó, fájdalmat keltő kis morzsalékát is . . .”<sup>24</sup>

Azt a külön világot, melyet lelkének a félelemtől összezáruló szirmai fogtak közre, az üvegfigurákon és a régi dallamokon kívül néhány regényalak is benépesítette, mindenekelőtt s legfőképpen Gene Stratton Porter *Szeplős* című regényének félkarú, árva hőse, kivel szeméttelen munkavezetője minduntalan okvetetlenkedett, s mindenféle szerencsétlenség megesett. Laura olvasás közben is éppoly féltő gonddal óvta illúzióit, mint amilyen őrző szeretettel védte üvegfiguráit: Szeplős történetét csak addig követte nyomon, amíg sorsa jóra nem kezdett fordulni, s amíg „Az Angyal”, a regény csinos, de önhitt hősnője túlon túl nagy szerepet nem kapott benne.

Ezzel a novella drámai bonyodalmának első szakasza lezárult, s a második, a tetőpont felé meredeken emelkedő, erőteljesebben cselekményes és párbeszédes fázisa elkezdődhetett. A cselekménynek lökést s az eseményeknek lendületet a történet legdinamikusabb szereplője, az anya ad, aki ráveszi fiát, Tomot, hogy hívja meg vacsorára — s egyben leánynézőbe — valamelyik kollégáját. Tom választása egy tagbaszakadt, vörös hajú ír fiúra, Jim Delaneyre esett, aki ugyan éppúgy félnőtáznak könyvelte el a cipőraktár mosdójában rímeket faragó csodabogár-költőt, mint az áruház többi suhanca, de aki mégis megértő jóindulattal figyelte Tomot, s az eleinte ellenséges munkatársakat is barátságosabb magatartásra hangolta iránta. Jim elfogadta a meghívást, s amennyire felvillanyozta Tom anyját, annyira kétségbe ejtette kollégája amúgy is betegesen félénk és félszeg nővérét, aki csak az anya hosszas unszolására s egy induló gramofonhangjára szánta rá magát az ajtónyitásra, s aki anyjának bokáig érő fekete sifon ruhájában, „oly bizonytalanul imbolygott a báli cipő magas sarkán, mint valami gyászttollas, becsípött gázlómadár. Üvegesen csillogó szeme ránk meredt, és törékeny, szárnyforma vállát idegesen behúzta.”<sup>25</sup> A gyengéd humorú jelenet a novella tengelyében álló drámai ellentmondást a jelképes motívumok jelentéstartományának kitágításával is aláhúzza: *Wingfield* kisasszony, kinek emlékezetéből, amint már tudjuk, felriasztott *madár*-csapatként *röppent ki* az írógéptábla valamennyi betűje, Baudelaire albatroszához hasonló esetlenséggel imbolyog *becsípott gázlómadár*ként a valóság szokatlan terepén, védett szobájának puha, áttetsző derengéséből, üvegfiguráinak fényéből csak *üvegesen csillogó szeme* sugarát mentve át.

A vacsora folyamán az anya kérdéseinek keresztütüzébe vonja Jimet, s növekvő elégedettséggel veszi tudomásul, hogy apjának saját cipőkereskedése van, a fiú esti tanfolyamon számvitelt tanul, s szabad idejében rádiótechnikával foglalkozik, egyszóval partiképes fiatalember. Miközben az anya reményei egyre inkább szárnyakat kapnak, Laura szűkülő szorongása az alig leplezett kiárusítás hallatára mind kétségbeesettebb lesz.

S ekkor a novella cselekménye gyors egymásutánban kettős drámai fordulatot vesz. Az első akkor következik be, amikor vacsora után Jim az állólámpa alá ül, és Laura észreveszi, hogy a fiú szeplős. A véletlen felismerés váratlan és hirtelen örömet hoz: Jim szeplős arcát egy pillanat alatt rámásolja a vágy a regényből oly jól ismert Szeplős arcára, s a következő pillanatban

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> I. m. 827.



már boldogan táncol Laura Jimmel s Laurában a szerelem. Jim nem félelmetes idegen többé, hanem a lány valóságként átélt álmodozásaiban annyi szeretettel dédelgetett védtelen, félkarú, sérült gerincű fiú. Hogy Jim részévé válhat Laura belső világának, azt a novella jelképes vezérmotívuma már a fiú bemutatása során előlegezi: „Ez a nagy darab, vörös hajú ír fiú olyan tisztára síkált-nak és fényesre dörgöltnek hatott, mint a becsben tartott porcelán.”<sup>26</sup> A mondat az író-narrátor nyelvéről hangzik, s így az írónak a női főszereplővel való koronkénti gyengéd azonosulásáról s a drámai novella lírai átitatottságának önéletrajzi okáról egyaránt hírt hoz.

A második cselekményfordulat egyben a novella drámai bonyodalmának tetőpontja, krízissé érett konfliktusának csúcsa. Tánc közben Jim egy Laurát dicsérő suta bókban kifecsegi, hogy menyasszonya van. Ha Laura még egy kicsit gyakorolja a táncot, oly kitűnően megy majd neki is, mint Bettynek. A tragikus váltópontot, mely Mrs. Wingfield bőszemű reményeinek és Laura kicsírázó vágyainak egy csapásra véget vetett, ezúttal is alig észrevehetően előkészíti a szimbolikus vezérmotívum. Tánc közben, Mrs. Wingfield aggódó kérdésére, nem lép-e Laura Jim lábára, a fiú esetlen lovagiassággal azt feleli, ha rálép sem baj, szerencsére nem törekeny.

Laura azonban igen. S ha kapcsolatuk megszakadását ugyanazzal a magától értetődő beletörődéssel élte is át, amellyel Szeplős történetét félbeszakította, amikor a fiú udvarolni kezdett, és ha a csapást talán nem is fogta fel azonnal teljes súlyával, s a szerelem be nem teljesült ígéretét szép biztatással hasztalan kísértő elégikus emlékeinek lebegő sorába fogadta is — amikor „Nesztelenül visszavonult a szobájába, és becsukta az ajtót”, az olvasó tudja, hogy a lány Csehov dramaturgiáját idéző, halk szavú tragédiája megpecsételődött, s Laura az önálló munka kilátása után a házasság biztatását, a magánélet szűkebb körű boldogságának utolsó lehetőségét is elvesztette.

Laura tragédiájának lezárultával a novella drámájából már csak az elégikus epilógus van hátra, mely a történet epikai, lírai és drámai aspektusát néhány rövid sorban összefoglalja. A novella epikai vetülete a narrátor további sorsának elbeszélésében jelentkezik. Költői hangja részint egy kissé szentimentális, a szalónzene tónusát idéző mondatban szólal meg („Otthagytam Saint Louis-t, és nyakamba vettem a világot. A városok úgy suhantak el körülöttem, mint a hervadó levél, a pompás színekben játszó falevél, mely lehullott már a gallyról”),<sup>27</sup> részint viszont egy finoman visszatekintő passzus szép, szimbolikus reminiscenciájában csendül fel: „De néha egy-egy idegen városban, amikor nem találok senkit, akivel szót váltsak, a magamra erőszakolt keménység burka feltörik. Halkan, ellenállhatatlanul kinyílik egy ajtó. Megint hallom a régi muzsikát, sosem ismert apám hagyatékát abban az otthonban, melyet ő is ugyanolyan hűtlenül hagyott el, mint én. Látom az üveg bágyadt, szomorú csillogását, a finoman színezett, sok száz, apró, átlátszó üvegfiguráét. Visszafojtom a lélegzetem, mert ha meg talál jelenni nővérem arca is közöttük — azon az éjszakán már nem hunyom le a szemem”.<sup>28</sup> S mindezt drámai tartalommal telíti a novella alapkönfliktusának kettős kicsengése, a cipődoboz tetejére verset író Tom állásvesztése és az „erős, jóllakott”<sup>29</sup> emberré változó szökevény narrátorban a magány pillanataiban felsajduló honvágy nosztalgikus

<sup>26</sup> I. m. 826.

<sup>27</sup> I. m. 829.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Uo.

nyilallása. Lelkiismeret-furdalás, amiért Tom is ismeretlen apja hűtlen példáját követte? Vagy lelki támaszkeresés az egyedüllét szorításában? Alkalmassint mind a kettő, kétértelmű költőiséggel, belső drámai ellentmondásként.

### III.

Az *Üvegkisasszony* arcképének drámai ellentmondásait az *Üvegfigurák* konfliktusa növeszti és élezi egy dráma összeütközésévé.<sup>30</sup> A novella minden fontosabb mozzanatában és szinte maradéktalanul átáramlott a drámába, de még a hasonló motívumok is általában más jelentést és mindig más jelentőséget kapnak a színi változatban.

A párhuzamok sorában — ha nem is a legfontosabb — de a leghamarabb szembeötlő a novella egyes nyelvi fordulatainak átemelése a drámába.<sup>31</sup>

Am még e nyelvi átkölcsönzések is nemegyszer részleges módosulásokkal járnak: a dráma feltranszformált erőterében a novella hatáshullámai koronként elhajlanak. Így például a novellában Tom ül a maga „egérfogószerű szobá”-jában,<sup>32</sup> a drámában viszont Laurát fenyegeti meg anyja azzal, hogy ha sem gépelni nem tanul meg, sem férjhez nem megy, akkor kénytelen lesz sógorának vagy sógornőjének mogorva jótékonyására hagyatkozni „valami kis egérfogószerű szobában”.<sup>33</sup> A képnek egyik figuráról a másikra való átvihetősége nemcsak kettejük körülményeinek hasonlóságát jelzi, hanem a novella és a dráma művészi koordinátáinak különbözőségét is kifejezi. Az egérfogó ugyanis a novellában csak egy mellékszereplő pillanatnyi helyének és helyzetének szűkös színtere, a drámában azonban a főszereplő sorsának fenyegető szimbóluma. Tom számára csak kiindulópont, Laura számára várhatóan tragikus végpont is.

A novella és a dráma nyelvi hangszerelésének viszonyáról még többet árul el az a stiláris moduláció, amely egy *majdnem* szó szerinti átvétel átváltozásában megfigyelhető. Mrs. Wingfieldnek arra a kérdésére, hogy a Jimmel botladozva táncoló Laura nem lép-e a fiú lábára, Jim az *Üvegkisasszony* arcképében azt feleli, hogy sebj, nem hímes tojás ő (I'm not made of eggs!),<sup>34</sup> az *Üvegfigurák*ban pedig azt válaszolja, hogy nincs üvegből („I'm not made out of glass.”).<sup>35</sup> Ami tehát a novellában pusztán közvetett (a törékenység tulajdonságától közvetített) utalás a történet fel-felötlő jelképére, az a drámában

<sup>30</sup> Az *Üvegfigurákat* a chicagói Civic Theatre mutatta be először 1944. dec. 26-án. Ezt követte a New York-i bemutató a Playhouse Theatre-ben 1945. márc. 31-én. Azóta hazájában is és szerte a világon rendkívül népszerű. *Theodore Shank* adatai szerint (*The Educational Theatre Journal*, Vol. XIII, May, 1961. 113) 1955 és 1960 között amerikai egyetemi színházi csoportok 103 ízben adták elő a darabot, vagyis többször, mint bármilyen más színművet. Az Egyesült Államokon kívül 36 országban játszották. Vö. *E. M. Jackson*: I. m. VI.

<sup>31</sup> Vö. *Tennessee Williams*: *Portrait of a Girl in Glass* (a továbbiakban PGG). *Three Players of a Summer Game and Other Stories*. Harmondsworth, 1965. 65 és *The Glass Menagerie* (a továbbiakban GM). *Tennessee Williams*: *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*. Introduced and edited by E. Martin Browne. Harmondsworth, 1962. 245; \*PGG 68 és GM 273; PGG 68 és GM 274; PGG 71 és GM 301; PGG 71 és GM 302; PGG 73 és GM 313.

<sup>32</sup> PGG 65.

<sup>33</sup> GM 245.

<sup>34</sup> PGG 71.

<sup>35</sup> GM 302.

egy szilárd struktúrává kristályosodott szimbolikus vezérmotívum-rendszer egyik fényesre csiszolt lapja.

A szövegpárhuzamoknál azonban fontosabb a két egymásba nyíló mű konfliktusának kapcsolata. A dráma a novellának illúziót és realitást, költői eszményt és prózai valóságot megütköztető alapellentétét maradéktalanul magáévá teszi,<sup>36</sup> általános menetét és főbb csomópontjait, szakaszait megtartja (az első öt jelenetet magába foglaló első rész „előkészület az úri látogató fogadására”, a hatodik és hetedik színt tartalmazó második részben „az úr látogatást tesz”),<sup>37</sup> csúcspontját átveszi (Jimnek Laurával való vacsora utáni beszélgetése csak „látszólag jelentéktelen; Laura számára titkos életének tetőpontja”),<sup>38</sup> tragikus fordulóját s következményeit a novellában hasonlóképpen ábrázolja, s a cselekmény szintén Tom visszatekintő epilógusával zárja.

Mégis, a drámai novella konfliktusa a drámában jelentős metamorfózison megy át. Mindenekelőtt eltér egymástól az összeütközés jellegének írói értelmezése. Az *Üvegkisasszony archépé*ben ábránd és valóság összeapásából általában fizikailag a valóság és erkölcsileg az ábránd kerül ki győztesen. A művészi értékhangsúly a valóságon hajótörést szenvedő illúzió oldalán van. Az álmatag életidegenséget legfeljebb gyengéden együttérző humor bírálja, mint a Jim csengetésére ajtót nyitni is alig merő Laurának gyásztollas, becsípett gázlómadárhoz való hasonlítása.

Az *Üvegfigurák*ban azonban a konfliktus, ha a novellában felvázolt alaprajzát meg is tartja, egy ellenkező előjelű összeütközéssel is kiegészül, melyben az illúzió jogosultsága kérdőjeleződik meg. A kétféle, pontosabban kétféleképpen értékelt konfliktus egymással is konfliktusba kerül. E második típusú drámai ellentét már Tom bevezető szavaiban felcsendül: „Én a színpadi bűvész ellentéte vagyok. Ő illúziót nyújt önöknek, mely az igazság látszatával bír. Én igazságot adok az illúzió tetszetős leplében.”<sup>39</sup> Tom aforisztikusan általánosított megállapítását azonnal a 30-as évek amerikai társadalmi viszonyaira konkretizálja, „amikor Amerika hatalmas középosztálya a vakok iskolájában felvételizett. A szemük megcsalta őket, vagy ők csalták meg a szemüket, s így ujjaikat egy felhomló gazdaság tüzes Braille-ábécéjére szorították görcsösen.”<sup>40</sup>

Ezt az ellentétet tágítja tovább Williams, amikor az ötödik szín elején a felnőtt, pénzkereső költő-fiát fésülködésre biztató Amanda Wingfieldet a maga szűkös kisvilága foglyaként ábrázolja, miközben Tom a Franco győzelméről hírt hozó esti újságot olvassa;<sup>41</sup> s erre a szembeállásra hívja fel a figyelmet, amikor a táncterem, a szesz és a szex „csalárd szivárvány”-ával Berchtesgaden, Chamberlain és Guernica valóságát állítja szembe,<sup>42</sup> vagy amikor a sok éjszakai moziba járástól megcsömörlött Tomot így beszélgeti: „az emberek *moziba* járnak, ahelyett, hogy *mozognának*! Amerikában mindenki helyett a hollywoodi figuráké minden kaland, miközben mindenki egy sötét szobában ül és nézi őket! Igen, míg háború nem lesz. Ez a tömegek kalandja!”<sup>43</sup>

<sup>36</sup> Vö. különösen GM 234, 235, 240, 241, 244, 250, 265, 271, 274, 283, 291, 299, 300, 307, 311, 312, 313.

<sup>37</sup> GM 232.

<sup>38</sup> GM 291.

<sup>39</sup> GM 234. Az *Üvegfigurák*ból vett idézeteket saját fordításomban közlöm.

<sup>40</sup> Uo.

<sup>41</sup> GM 264.

<sup>42</sup> GM 266.

<sup>43</sup> GM 282.

Ezek az idézetek egyúttal a novella és a dráma konfliktusának egy másik különbségét is jelzik. Míg az *Üvegkisasszony arcképében* Williams megelégedett a közvetlen Saint Louis-i környezet és hangulat rajzával (s a novellában ez elég is volt a cselekmény reális összefüggéseinek érzékeltetésére), addig az *Üvegfigurákban* az író a konfliktust a gazdasági, társadalmi, történelmi valóság szélesebb alapzatára igyekszik helyezni. S ha ez jobban sikerül is neki, midőn Amanda múltba süllyedt lánykorának amerikai Dél-világát ábrázolja, mint amikor az amerikai és a világhelyzetet szinte leckefelmondás-szerűen bele-montírozza a drámába,<sup>44</sup> a dráma valós társadalmi képe nemcsak méreteiben, hanem problematikájában is érthetően és érezhetően tágabb ölelésű, mint a novelláé.

A dráma konfliktusa jóval összetettebb is, mint a novelláé. Az *Üvegkisasszony arcképében* Tom és Laura a költői illúziót, Mrs. Wingfield és Jim alapjában véve a prózai valóságot képviseli. Az *Üvegfigurákban* az alakokban több a belső ellentmondás. Tom, az éjszaka moziba járó, hajnalig ivó, az üvegfiguráit babusgató Laurát oly bensőleg megértő, cipődoboz tetejére verset író és ezért az áruházból elbocsátott poéta a drámában is többre tartja az álmodozó költői illúziót, mint a banális hétköznapi valóságot. De az a Tom, aki megcsömörlik Hollywood hamis ábrándjaitól, aki eszményképének otthonából megszökő ismeretlen apját tekinti, s aki maga is kitör a taposómalomból, tengerésznek áll, megvalósítja írói terveit, s gyengéd, de egyszersmind kritikus visszapillantással megteremti, narrátorként jellemzi és bemutatja az *Üvegfigurák* szereplőit, a tényleges cselekvés embere is. „Tudom, hogy álmatagnak tűnök” — mondja Jimnek —, „de belül — nos, csakúgy zubogok!”<sup>45</sup> Számára boldogulás és boldogság a művészi kiteljesedésért folytatott szívós és sikeres szabadságharcban szerencsésen egybeesik. Erre a szellemi szabadságharcra a novella csak céloz, a dráma azonban nagy súlyt vet; Tom jelentőségének megnövekedése, kettős szerepkörének kibővülése és kiegészülése pedig a dinamikus cselekvéssel valóra váltott ideál reális példájával tanúsítja illúzió és realitás, eszmény és valóság harmóniájának lehetőségét. Természetesen fontos, és Williams szemléletmódjára nagyon jellemző, hogy ez a lehetőség egy *költői* ideálnak, *írói* eszménynek *művészi* valóra váltása, s egy olyan műben ölt testet, melynek tengelyében éppen eszmény és valóság, illúzió és realitás diszharmoniója, drámái konfliktusa áll. Mégis, éppen Tom ideáljainak realizálása teszi lehetővé, hogy a drámában az illúzió ne csak művészi igazolást, hanem kritikát is kapjon, s hogy a dráma alakjainak belső ellentéteit Williams kimunkálja. A dráma-figura kettőssége némiképp a narrátoré is, ezért viseltetik Tom kettős nosztalgiaival a kaland külvilága, majd az otthon kisvilága iránt, Laura gyertyáinak „prousti”, önkéntelen emlékképben felidézett, kísérve kísértő, kilobbanó fénye elől a háborús világ villámfényében menekülve.<sup>46</sup>

Belső ellentmondást hordoz Amanda (Mrs. Wingfield) figurája is. Amanda továbbra is a tevékeny gyakorlatiasság megtestesülése, hiszen divatos magazinok számára előfizetőköt gyűjtve részben ő a családfenntartó, ő teremti elő a pénzt Laura gépíró-tanfolyamára, ő igyekszik lánya kezébe önálló kenyér-

<sup>44</sup> „Spanyolországban Guernica volt. Itt munkászavargások voltak, olykor meglehetősen erőszakosak, különben békés városokban, mint Chicago, Cleveland, Saint Louis . . . Ez a darab társadalmi háttere.” GM 235.

<sup>45</sup> GM 283.

<sup>46</sup> GM 282—3, 313.

kereseti lehetőséget adni, majd ő ösztönzi Tomot, hogy kollégái közül hívjon meg valakit vacsorára, ő tudja ki az összes gyakorlati részleteket, mennyit keres, mit tanul, mit tervez, mit csinál szabad idejében Jim, ő szeretné polgári értelemben jövedelmező és biztonságos pályára s életmódra szorítani fiát is stb. Ugyanakkor azonban irreális illúziókat táplál lánya lehetőségeiről, nem ismeri fel fia tehetségének irányát, s kétségbeesetten „ragaszkodik egy más időhöz és helyhez”,<sup>47</sup> továbbúnt fiatallása kifeszítő bimbó-idejéhez a kissé átlát-szóan szimbolista Kék Hegyen, ahol egy vasárnap délután nem kevesebb, mint tizenhét gazdag úri látogatót, ifjú ültetvényes udvarlót búvölt el csinos arcával, kecsesen karcsú alakjával, lebilincselő jó társaságbeli modorával... Így, mint családjának többi tagja, ő is „elszakad” „a realitás világától”,<sup>48</sup> s „miután nem sikerült kapcsolatot teremtenie a valósággal, lényegében illúzióiban él tovább.”<sup>49</sup>

Mivel mind Tom, mind Amanda lelki profilja Janus-arcú, s egyaránt tekint az illúzió és a valóság felé, mindketten hajlanak arra, hogy a másiknak a valóság nevében szemére lobbantsák: az illúzió rabja. Amikor például Amanda Jim fogadására készül, vágyai vaksággal verik, s azt hiszi, Tom áldani fogja szerencsecsillagát, amiért Laurát az útjába vezette, Tom figyelmezteti arra, hogy Laura sánta, félszeg, a maga külön világában él, s furcsán viselkedik („De nézz szembe a tényekkel, anyám.”<sup>50</sup>). Amikor viszont Amanda tesz szemrehányást Tomnak, amiért nem tudta, hogy legjobb barátja már vőlegény, s nem törődik elhagyott anyjával és nyomorék nővérével, akkor ő vágja fia arcába, hogy „Álomban élsz, illúziókat gyártsz!... Eredj hát! Hát menj a holdba — te önző álmodozó!”<sup>51</sup>

Laura és Jim a legkevésbé osztott jellem; nagyjából mindkettő abból az anyagból van gyúrva a drámában is, mint a novellában. Éppen ezért maradhat meg az *Üvegkisasszony* arcképének alapkonfliktusa az *Üvegfigurák*-ban is. Mégis, Williams a hetedik szín szép szerelmi jelenetében finoman jelzi, hogy Laura, amikor a perc bűvöletében Jim felé közeledik, az álmvilágból a valóság felé tesz néhány lépést; s amikor Jim Laura felé hajlik, az eszmény, az illúzió felé mozdul el. Még Laura felfokozott, cselekvésgátló, önbizalomromboló képzeletműködését is úgy bírálja, hogy önkéntelenül magáévá teszi Amanda illúzióját Laura suta sántaságának jelentéktelenségéről: „Csak egy kis fizikai fogyatékoságod van. S ráadásul alig észrevehető! Ezerszeresére nagyítja a képzelet!”<sup>52</sup> Ugyanakkor a helyzet érzékenyen billegő, törékeny egyensúlyára jellemző, hogy Laura a Jim képviselte realitás-elv vonzásában még inkább rabjává válik irreális szerelmi illúziójának, s Jim a Laura jelképezte illúzió varázslatában is alapjában a józan gyakorlatiasság megtestesülése marad, s akaratlanul is Laura illúzióinak eddigi legnagyobb s immár végleges összeűzását készíti elő.

A jellemek belső megosztottsága, a konfliktus pólusaira váltakozva rákerülő értékhangsúly tragikum és komikum viszonyát bizonyos mértékben relativizálja. A történet tragikus-elégikus alapszövegébe humoros szálak is beleszövődnek. Valamelyest feltűnik ez már a novellában is, kivált az anya

<sup>47</sup> GM 228.

<sup>48</sup> GM 235.

<sup>49</sup> GM 228.

<sup>50</sup> GM 271.

<sup>51</sup> GM 311, 312.

<sup>52</sup> GM 299.

alakjának bemutatása során. A drámában azonban a konfliktus és a figurák összetettebbé válásával a tragikomikus mozzanatok jelentősége is megnő. Hogy e tény magában Williamsben is tudatos volt, azt már Amanda szerzői karakterizálása is világossá teszi: Amandát „nagy, de konfúzus vitalitás” jellemzi, „Nem paranoiás, de az élete paranoia. Sok minden csodálatra méltó Amandában, s van benne annyi szeretni és szálni való, amennyi neveltség.”<sup>53</sup>

E jellemábrázoló és konfliktusépítő módszerrel Williams a drámafejlődés későpolgári szakaszához kapcsolódik. A görög drámában még különválnak a tragédia (Aiszkülosz, Szophoklész, Euripidész) és a komédia (Arisztophanész). A reneszánsz drámában tragikum és komikum gyakran keveredik, s bár a tragédiák és vígjátékok alapjellege megmarad, a tragédiákban nem ritkák a komikus jelenetek, s a komédiák egy-egy részletére olykor tragikus árnyak ugranak (Shakespeare).<sup>54</sup> A későpolgári drámának Ibsen és Csehov nevével fémjelzett típusában tragikum és komikum már gyakran nem keveredik, hanem vegyül: ugyanannak a jellemnek, eseménynek, konfliktus-mozzanatnak van tragikus és komikus vetülete. A dráma a tragikomikumhoz vonzódik.

Az *Üvegkisasszony* arcképe és az *Üvegfigurák* a konfliktust hordozó cselekmény expozíciójának és csúcspontjának viszonya szempontjából is eltér egymástól. A novellában az expozíció csak illúzió és valóság általános szembenállását intonálja, a drámában azonban már az első szín is az úri látogató érkezése számára készíti elő a talajt. Már Tom bevezető szavaiból megtudjuk, hogy a darab utolsó jeleneteiben a vendég eljön, s azt is, hogy „e jellemet jelképként is használom; ő az a sokáig késlekedő, de mindig várt valami, amiért élünk.”<sup>55</sup> Ez a kissé túlfűtött is áttetsző szimbólum egyszerre villantja fel a dráma általános konfliktusát és azt a konkrét alakot, amelyben az majd testet ölt. Az Amanda egykori kérőiről szóló párbeszéd, a Laura „kérői”-re tett játékos utalás s Laurának a jelenetet záró aggodalmas szavai arról, hogy anyja attól tart, Laura vénkisasszony lesz, szintén arra szolgálnak, hogy a dráma expozícióját összekössék a konfliktus tetőpontjával. A cselekmény indításának e különbözősége műfaji különbség: a drámabeli konfliktus kibontakozásának sűrítettebb és dinamikusabb jellegét, a részek szükségszerű összetartozásának nagyobb fokú és intenzitású szerkezeti kötöttségét jelzi.

Ha a konfliktus kibomlásának eltérése már a novella és a dráma cselekményének indításában is megfigyelhető, érthető, hogy a különbség a konfliktus csúcspontján (a hetedik szín szerelmi jelenetében) tetőződik. Négy tényezőnek van különös jelentősége. Először is, míg a novellában Laura gátlásainak feloldásában egy véletlen mozzanatnak, Jim szeplős voltának van döntő szerepe, addig a drámában erre mint lényegtelen körülményre csak futó utalás esik,<sup>56</sup> s a változást Williams a jellemekben adott szükségszerű tulajdonságoknak határozott kiemelésével indokolja. Tom, Laura és Jim együtt járt középiskolába, Laura már akkor titokban és távolról rajongott Jimért, aki éneken, vitakészségen és sportban egyaránt az iskola hőse volt.<sup>57</sup> Képét az iskola évkönyvében dédelgetve őrizte, s mihelyt meghallotta, ki lesz a látogató,

<sup>53</sup> GM 228.

<sup>54</sup> A jelenség magyarázatára vö. *Heller Ágnes: A reneszánsz ember*. Budapest, 1967. 244–5.

<sup>55</sup> GM 235.

<sup>56</sup> GM 270.

<sup>57</sup> GM 246, 273, 274, 277–8, 294, 296.

azonnal gyanította, hogy Mr. James D. O'Connor az ő Jimje. A vacsora utáni együttlét során tehát volt miről beszélgetniük, volt mit felújítaniuk.

Természetesen már a novellában is egy mélyben húzódó, szükségszerűen kiformalódott szférába világít hirtelen bele Jim szeplős voltának véletlene: Laura álmodozó lénye természetszerűleg kötődött Szeplőshöz, a még nála is szerencsétlenebb regényhőshöz, s Jim szeplős voltának váratlan felismerése a szeplős fiú ismeretlen képét azonosította Szeplősnek, a fiúnak érzelmileg színezt, jól ismert, sokat dédelgetett képével. A lelki szükséglet itt is szükségképpen kialakul. Ami azonban a novellában a mélybe sülyedt, a drámában energikusan a felszínre tör, a véletlen azonosítás teljesen elmarad, a véletlennek (például annak a ténynek, hogy Jim és Tom egy raktárban dolgozik, s Jim aznap délután éppen ráér stb.) csak alárendelt szerep jut. A múlt és a jelen közötti érzelmi kapcsolatot nem alkalmi azonosítás, hanem régi ismeretség alapozza meg. Ami a novellában teljesen hihető volt, az a színpadon tökéletesen valószínűtlen lenne.

A dráma ugyanis — s ez a második lényeges különbség — megjelenített cselekedeteket követel. Ezért idéződik fel Jim és Laura beszélgetésében mindaz, ami közöttük korábban történt, s ezért tetézi meg a dráma a novella táncjelenetét egy sor új s művészien felépített cselekvéssel: Jim bort ad Laurának, földre állítja a gyertyákat, Laurától kér s kap párnát, hogy a földre ülhessen, Laurát is maga mellé ülteti, rágógumit kínál a lánynak, az visszautasítja, majd maga kéri, elmegy az iskolai évkönyvért, együtt nézi Jimmel, elmondja neki, mennyire szeretne volna annak idején, ha Jim dedikálja a programot ahhoz az operetthez, melyben a bariton főszerepet énekelte, Jim most pótolja a korábban kérni sem mert aláírást, elmondja, mit csinált az iskola elvégzése óta, beszámol terveiről, s végül szájon csókolja Laurát. A konfliktus színre állítása szempontjából szükségszerű cselekvés megjelenítésének drámai igénye más tekintetben is módosítja a novellában adott összkép arányait: a Siralomvölgynek részben leírt, részben elbeszélte mozzanata a színi változatban feleslegessé vált, Laura sánta volta viszont a dráma új eleme, életidegen esendőségének a színpadon azonnal megjelenő, nyilvánvaló jegye. Az *Üvegkisasszony* arcképében Szeplős félkarú volta kétszeresen is epikus motívum: egyrészt, mert a novellában elbeszélte mozzanat, másrészt pedig mivel a novellában is egy regény eleme. Az *Üvegfigurákban* Szeplős nyomorék volta Laura tulajdonságává válik, melyet a színi forma megjelenít. A dráma tehát a bemutatott cselekedetek szempontjából sem egyszerűen a novella megnövelt változata.

A harmadik számottevő eltérés abban van, hogy míg az *Üvegkisasszony* arcképében véletlenül derül ki, hogy Jimnek menyasszonya van, addig az *Üvegfigurákban* Jim tudatosan szánja rá magát, hogy feltárja az igazságot Laura előtt, mint ahogy, negyedszer, a drámában Jim annak is pontosan tudatában van, hogy miért hívták meg vacsorára a Wingfield-házhoz. A cselekvés módját tehát nem a véletlen, hanem ezúttal is a jellemekben adott szükségszerűség érvényre jutása, tudatosulása szabja meg.

A novella mint drámai elbeszélés nemcsak drámaiságát, hanem elbeszélő aspektusának bizonyos mozzanatait is átviszi a drámába; igaz viszont, hogy a dráma az epikus elemeket is dramatizálja. Az *Üvegfigurák* történetét is narrátor (Tom) mutatja be; ám a cselekmény a színen megjelenik, párbeszédes formát ölt, s maga a narrátor kétféle minőségben is színre lép: mint a történet elbeszélője-prezentálója, s mint szereplője. Ezzel az *Üvegfigurák* idősíkjai között külön dráma bontakozik ki: amikor Tom narrátorként van jelen, a

cselekmény a múltba siklik; amikor viszont szereplőként jelenik meg, vagy semmilyen minőségben nincs színen, akkor a közönség szeme előtt jelen levő, megjelentett cselekmény általában a jelen időbe kívánczik, s jelen-élményt kelt.

A drámahős és a narrátor képviselte idősíkok ütközéséhez a két szerep-körben feltűnő Tom magatartásának részleges ellentéte is hozzájárul. A dráma szereplője minden törekvésével azon van, hogy kiszakadjon a család és az áruház kisvilágából s áttörjön a társadalom és a művészi hivatás nagyvilágába. A szereplő a majdani narrátort igyekszik elérni, vele kíván azonosulni. A narrátor viszont, aki mellett a városok úgy suhantak el, mint „az ágakról letépett” színes, de „holt levelek”,<sup>58</sup> s aki bár megkísérelte elhagyni Laurát, de végül is „hűségesebbnek” bizonyult hozzá, mint gondolta,<sup>59</sup> a villámmal sújtott háborús világban olykor vissza is vágyik Laura gyertyái közé.

De nemcsak a narrátor tárja fel múltját, hanem a darab szereplői is szívesen el-elbeszélik a magukét: Amanda udvarlóira emlékezik, Jim és Laura az iskola elvégzése óta eltelt időről ad számot, a narrátor jelenidejéhez képest a régmúltat idézve. Ám ennek az epikus mozzanatnak is megvan a maga drámai vetülete és funkciója; Amanda felvonuló kéri Laura elmaradó udvarlóira hívják fel a figyelmet, és Jim meg Laura múltjának felelevenítése a jelenben zajló szerelmi jelenet kifejeződése. A múlt a jelenre való hatása szempontjából jelentős, vagy azért, mert a jelenben is működő hatóerő (mint Jim és Laura esetében), vagy pedig azért, mert anakronizmusával kelt drámai feszültséget (mint Amanda példája). A múlt megidézésének párbeszédes formája is a múlt jelenbeli érvényességét húzza alá.

Részben epikus szerepet töltenek be a dráma vetített feliratai is. Amikor például Amanda meg akarja beszélni Tommal Laura sorsát, és a jelenetet a „Tervek és előkészületek”-felirat vezeti be,<sup>60</sup> akkor a néző bizonyos mértékig egy epikus történetet nyomon követő olvasó helyzetébe kerül. A felirat úgy hat, mint valami fejezetcím, s egyszersmind a visszatekintő narrátor magyarázó magatartásának grafikus jele, mely bizonyos (epikus) távolságot tart a cselekmény és a befogadó között, akit hangsúlyozottan szemlélővé tesz. A címfelirat egyben — mint minden cím — a történet előremutató eleme is, s a dialógus formát öltő, a néző szeme előtt megjelenő cselekmény sodrása az előrejelzés feszültségét drámai tényezővé transzformálja.<sup>61</sup>

Az epikus ábrázoláshoz közelítik valamelyest a drámát a viszonylag részletes színiutasítások is, melyek egyúttal a miliőt is megadják, az atmoszférát is megéreztetik, s nem ritkán magyarázó, sőt értékelő írói kommentárokat is tartalmaznak. Másfelől e leírások, jellemzések, értelmezések és értékelések éppen a drámai cselekményt lendítik előre, annak körülményeit jelzik, helyes felfogását sugallják.

Az *Üvegfigurák* — végső soron drámaian kezelt — epikai mozzanatai Williams darabját részesévé teszik annak a drámafejlődési sornak, melyben a

<sup>58</sup> GM 313.

<sup>59</sup> Uo.

<sup>60</sup> GM 261.

<sup>61</sup> Máskor a felirat lírai-elégikus hatást kelt („Où sont les neiges”, GM 235), szentimentálisan didaktikus jellegű („A dolgok olykor oly rosszra fordulnak!”, GM 307), vagy melodramatikus némafilm-jeleneteket bevezető-kísérő szövegeket idéznek („Csak nem Jim!”, „Riadalom!”, „Hah!”, GM 277, 278, 289). A (broadwayi) színi változatból a vetített feliratok és képek ki is maradtak. Vö. GM 229.



dráma az epikával kölcsönhatásban bontakozik ki. Egyrészt — amint arra Goethe, Schiller, Balzac és Lukács egyaránt rámutatott — a társadalmi élet nagy konfliktusai az epikában is felszaporítják a drámai elemeket. Az 1789-es francia forradalom utáni korszakban például a Scott, Dickens, Thackeray, Balzac vagy Stendhal műveiben létrejött új, fokozottan konfliktusos, a szereplőknek a külvilággal való kölcsönviszonyát, a karakterek fejlődését erőteljesebben hangsúlyozó s feszültségteljes párbeszéddel is gyakrabban élő regénytípus drámaibb, mint a XVIII. századi pikareszkregény.<sup>62</sup> Az amerikai tragédia születése az amerikai regényben érhető először tetten; egyik nagy alapkonfliktusát a regényíró Dreiser írta meg *Az amerikai tragédiában*. A mű társadalmi és erkölcsi összeütközése még O'Neill töredékesen megvalósított kései momentális drámaciklus-tervében, a *Maguk-vesztett nyeréskedők történetében* (A Tale of Possessors Self-Dispossessed) és az O'Neill nyomán induló drámaírók műveiben is felismerhető. Másrészt viszont — a polgári társadalom szerkezeti változásait követve — a dráma is egyre epikusabbá válik;<sup>63</sup> O'Neill egyfelvonásosai, kivált a *Vészjelek* (Warnings), a *Tiltott műtét* (Abortion), a *Reggeli előtt* (Before Breakfast), a *Hosszú az út hazáig* (The Long Voyage Home), a *Veszélyes övezet* (In the Zone), *Az éjszakai portás* (Hughie) a novella felé közelednek, s több felvonásban komponált, terjedelmes drámái, mint a *Különös közjáték* (Strange Interlude) vagy a novellatémából kiterelvényesedett *Eljő a jeges* (The Iceman Cometh) a regény felé tartanak. Williams a dráma epikussá formálásában is O'Neill nyomában jár, az ő örököse.<sup>64</sup>

Az *Üvegkisasszony arcképe* és az *Üvegfigurák* az ábrázolás líraisága, költői jelképhasználata szempontjából is egybevezethető.<sup>65</sup> A lírai dráma a költői novella kezdeményeit kétféle irányban teljesíti ki. Egyrészt, az *Üvegfigurák* elé írt bevezető megjegyzéseiben a szerző jelentős önismerettel és művészi éleslátással mintegy a költői dráma williamsi típusának<sup>66</sup> ars poeticáját adja, s ezáltal a novella ösztönösen tapogatódzó gyakorlatát a tudatosság szintjére emeli. „Mindenkinek tudnia kell manapság” — írja —, „mennyre lényegtelen a fotografikus a művészetben: hogy az igazság, az élet vagy a valóság szerves dolog, melyet a költői képzelet lényegi mivoltában csak átalakítással tud ábrázolni vagy sejtetni, azáltal, hogy más formákba öltözteti, mint amelyek a pusztá látszatban megjelennek.”<sup>67</sup> A valóság tehát megkettőződik: a jelenségvilág pusztá látszattá devalválódik, az emberi lényeg pedig a költői képzelet igazságává válik. Ezt sejteti a vetített szöveg és kép, „mely bizonyos értékeknek van hivatva hangsúlyt adni minden jelenetben”,<sup>68</sup> megerősítve

<sup>62</sup> Vö. Lukács György: A történelmi regény. Budapest, 1947. 99–100.

<sup>63</sup> Vö. Lukács György: I. m. 101–2; Almási Miklós: A drámafejlődés útjai. Budapest, 1969. 65, 74–5, 78–81, 113, 120, 135–7, 150, 190, 252–3, 308–9, 322, 324, 371, 431–2, 454, 456–7, 459.

<sup>64</sup> Tennessee Williams regényt is írt The Roman Spring of Mrs. Stone címmel (New York, 1950.).

<sup>65</sup> Tennessee Williams összegyűjtött versei az In the Winter of Cities című kötetben olvashatók (New York, 1956.).

<sup>66</sup> E típusnak az európai és amerikai szimbolista és expresszionista drámával, Wagner, Maeterlinck, Claudel, Yeats, Eliot és Brecht művészetével, Piscator rendezői felfogásával való összefüggésére vö. Francis Fergusson: The Idea of a Theater. Princeton, 1949. 206–240.

<sup>67</sup> GM 229. Williams a maga költői-„plasztikus” színházának elveit fejtegetve a „fotografikus”-at a „realisztikus”-sal azonos értelemben használja, mindkettővel az „expresszionista”-t s általában a „hagyományellenes”-et állítja szembe, melytől a valóság igazabb megközelítését és elevenebb kifejezését várja. Vö. GM 229, 231.

<sup>68</sup> GM 230.

annak a benyomását, „ami pusztán illúzió a szövegben”,<sup>69</sup> és „kevésbé meghatározható, de éppoly fontos érzelmi hatást kelt”.<sup>70</sup> Ezt sugallja a zene, az „Üvegfigurák” visszatérő dallama, mely olyan, mint a távolról hallgatott s ezért fájdalmas hatást keltő cirkuszi muzsika. „Az élet felületi mozgalmasságát fejezi ki a változhatatlan és kifejezhetetlen bánat mélyben lappangó hangulatával . . . Minden epizód között visszatér utalásként arra az érzelmre, nosztalgiára, mely a darab előfeltétele. Elsősorban Laura zenéje, s ezért akkor hangzik a legtisztábban, amikor a darab fókuszában ő áll s az üveg törékeny szépsége, mely az ő képe.”<sup>71</sup> S ezt érezteti meg a színpadi világítás is, mely „nem realiztikus”,<sup>72</sup> a visszaemlékezés érzelmi nyomatéka szerint veti sugárait, a Tom és Amanda közötti veszekedés vagy a vacsora bemutatása során például nem a ténylegesen ágáló szereplőkre, hanem a némán rettező Laurára bocsátva a legtöbb fényt, hiszen a narrátort elsősorban az érdekli, hogy őrá hogyan hatott a jelenet. Ezért hull Laurára nemcsak több, hanem tisztább fény is, akárcsak El Greco homályos háttérből kiemelkedő madonnáira. „A fény szabad, fantáziával irányított felhasználásának óriási jelentősége lehet abban, hogy többé-kevésbé statikus természetű darabok mozgalmas, plasztikus jellegét kapjanak.”<sup>73</sup>

A lírai drámában a lírai novellához képest felütlő másik költői különbség e drámakoncepció gyakorlati érvényesüléséből adódik. Ez a novellából is ismerős lírai szimbólumrendszer következetes kiépítésében mutatkozik meg a legszembetűnőbben. Éppen látszat és igazság energikus megkülönböztetéséből következik, hogy ami már a novellában is sejthető volt, a drámában még nyilvánvalóbbá lesz: Williams a szimbólumrendszer kialakításával a prózai hétköznapi világ fölé egy új költői értékszintet feszt ki. Éppen ebben áll a jelképrendszer funkciója, s ennek az értékszintnek jele a szimbólum.

Ezt a tényállást úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a Williams alkalmazta jelkép nem egyszerűen annak jele, aminek képe, bár mindig annak képe, aminek jele.<sup>74</sup> A darab központi jelképei, az üvegfigurák nem pusztán azokat az üvegnyipeket „jelentik”, melyeknek finoman derengő képe ott csillámlik

<sup>69</sup> Uo.

<sup>70</sup> Uo.

<sup>71</sup> GM 231.

<sup>72</sup> Uo.

<sup>73</sup> Uo.

<sup>74</sup> E jellemzés paradox formája mögött a bemutatott jelenség lírai paradoxona áll. A költészet nemcsak a kihegyezett logikai paradoxon komikumát, hanem az alapjellegeiben érzelmi vagy képzeleti paradoxon pátoszáat is ismeri, sőt épp ez utóbbival él gyakrabban. Az érzelmi paradoxonra Wordsworth: A Westminster hídon című verse lehet a példa („mert fénybe öltözött e reggelen/ a város s mégis csendes, meztelen;” ford.: Radnóti Miklós), a képzeleti paradoxonra pedig Shelley: Óda a Nyugati Szélhez című költeménye (Oh, te Szél! / késhet a Tavasz, ha már itt a Tél?”, ford.: Tóth Árpád). Ha az érzelmi és képzeleti paradoxonból eltűnik a lírai pátosz, a költői értékhangsúly, akkor a paradoxonban azonnal a látszólagos (vagy félig-meddig valóságos) képtelenség logikai ellentmondása lesz az uralkodó mozzanat, s a hatás ellenállhatatlanul komikussá válik. Ez történik például Karinthy Frigyes A känguru című, Ibsen Vadkacsáját parodizáló karikatúrájának komikusan túlhajtott szimbólumaiban: „Nyafson: Hjalmár, az én lelkemen egy daganat van . . . mi mindnyájan känguruk vagyunk! . . . A mi lelkünk olyan, mint a känguru lelke, mely felszökik, magasba tör: — de nem tud megállni a négy lábán.” (Karinthy Frigyes: A känguru. Így írtok ti. Budapest, 1954. 482–3). A szimbólum lírai (érzelmi, képzeleti) s a szatíra intellektuális (logikai) paradoxonának párhuzama és ellentéte teszi érthetővé, hogy a közvetlenül adott külvilág látszatának szimboliztikus (Ibsen, Csehov, O’Neill, Williams) és szatirikus (Shaw) érvénytelenítése a drámatörténetnek két átlósan összetartozó sarkpontja.

Laura homályos szobájának polcán, hanem elsősorban annak a „törékeny szépség”-nek<sup>75</sup> adják képét, érzéki formáját, mely Laura belső, lírai lényege. Természetesen nem akármilyen kép alkalmas ennek a lírai lényegnek, költői igazságnak jelzésére: „Amikor az ember egy finoman megformált üvegtárgyra néz, két dologra gondol: hogy milyen szép, s hogy milyen könnyen össze lehet törni”<sup>76</sup> — utal maga Williams a kép és a jelképezett tartalom közötti szükségszerű összefüggés elemeire.

Az üvegfürak jelképrendszere, melynek a mű szimbolikus címét is köszönheti, az egész drámát behálózza.<sup>77</sup> Leggazdagabb jelentéstartalommal és legnagyobb sűrűséggel a konfliktus tetőződésekor, a hetedik színben jelentkezik. A lírai jelkép drámai szerepére jellemző, hogy a konfliktus kipattanása a szimbólum jelentésmódosulásainak nyomon követésével jellemezhető. Az üvegfürak először Jim és Laura világának különbségét, távolságát jelzik. Míg Jim a középiskola elvégzése óta teljes erőbevetéssel készül a gyakorlati életre, dolgozik az áruházban, érdeklődik az elektrodinamika iránt, tanul rádiótechnikát és szónoklást esti tanfolyamon, jövőjét a televízió fejlődésétől várja, s életelve: „Tudás — Zzzzzp! Pénz — Zzzzzp! — Hatalom! Erre a körforgásra épül a demokrácia!”<sup>78</sup> addig Laura parányi üvegfürakát gondolja csendben, s miközben Jim magabiztos beszámolóját, szónoklatát és biztatását hallgatja, zavartan forgatja gyűjteményének egy darabját a kezében. A hasznos a széppel áll szemben.

Jim és Laura érzelmi közeledését a jelkép is kifejezi: Laura legkedvesebb fürakját, a piciny, egyszerű lovat Jim tenyerébe helyezi. „Tartsd a fény felé, rajong a fényért! Látod, hogy átsüt rajta a fény?”<sup>79</sup> — mondja Jimnek, aki az egyszarvút éppúgy kihaltak tartja a modern világban, mint ahogy Laurát is régi divatú lánynak, de épp ezért rendkívüli lénynak tekinti a modern világban. Jim szánja az egyszarvú magányosságát, de Laura azzal biztatja mosolyogva, hogy ha az egyszarvú magányos is, nem panaszkodik miatta, s kéri Jimet, tegye az asztalra, hiszen „Mindnyájan szeretik néha a táj változását!”<sup>80</sup>

Ezután kerül sor a táncra, ütközik a pár az asztalba, sodorja le az üvegfürakát, melynek letörik pici szarva. Jim sajnálkozik, de Laura megnyugtatta: az egyszarvú „Most épp olyan, mint a többi ló . . . Azt képzelem, megoperálták. A szarvat eltávolították, hogy kevésbé legyen — külön! . . . Most már jobban érzi majd magát a többi ló között, melyeknek nincs szarvuk.”<sup>81</sup> Megszületett a remény, mely a sánta kislányt kiválthatja külön magányából. A jelenetet csók koronázza, Laura még utána is megbabonázva tartja kezében s nézi a törött egyszarvút.

A jelkép sokértelmű változékonysága a továbbiakban még inkább bebizonyosodik. Amikor Jim megmondja Laurának, hogy nem találkozhatnak többé, a lány tekintete a fiúról lassan a még mindig tenyerében fekvő üvegállatra fordul. De ez — a pillantás hasonlósága ellenére is — immár visszavonhatatlanul a lány reményeinek összetörését jelképezi, mint ahogyan az a mondat,

<sup>75</sup> GM 231.

<sup>76</sup> Uo.

<sup>77</sup> GM 228, 230, 231, 239—40, 241, 245, 246, 252—3, 259, 261—2, 271—2, 273, 274, 297, 298, 300—303, 305—7, 310, 312, 313.

<sup>78</sup> GM 300.

<sup>79</sup> GM 301.

<sup>80</sup> GM 301.

<sup>81</sup> GM 302—3.

amellyel Laura a végső búcsú pillanatában Jim tenyerébe teszi a törött egy-szarvút, s a fiú ujjait összezárja fölötte, szintén azt a gesztust idézi vissza, amellyel Laura először adta oda Jimnek gyűjteménye kedvence darabját, legféltebb kincsét, csendesen figyelmeztetve a fiút: „Ó, légy óvatos — egy lélegzetedre eltörök!”<sup>82</sup>

S eltörök a pohár is, melyet a Laura üveggyűjteményét egyszer már oda-csapott kabátjával veszélyeztető Tom a földhöz vág, amikor kitör az otthon szűkre zárt világából, hogy önálló öntudattal alakítsa ki s élje a maga életét — míg egy-egy váratlanul szeme elé kerülő kivilágított kirakat parányi, átlátszó, s a széttört szivárvány színeiben csillogó üvegei elé nem varázsolják az elhagyott nővér gyengéd és törekeny alakját.

Így válik szerves részévé a lírai szimbólum a williamsi drámának, melynek költői illúziót és prózai valóságot megütköztető konfliktusát képlekeny metamorfózissal és költői érzékenységgel kifejezi; s így változik át a drámai cselekményű lírai novella olyan drámává, melyben az eredeti történet elemi drámai töltése egy drámai összeütközés energiájává válik, s az epikai és lírai mozzanatok viszonylagos önállóságukat megőrizve is drámai szerepben lépnek színre.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> GM 300.

<sup>83</sup> Hegel a drámát az epika és a líra szintézisének tekintette. Esztétikai előadások, ford.: Szemere Samu, Budapest, 1956. III. 364—5. A modern polgári drámában az epikai és a lírai összetevő nem ritkán önállósulni törekszik. A drámai forma művészi problémája ekkor abban áll, sikerül-e végső soron az epikus és lírai mozzanatokat a konfliktusnak alárendelnie.

## KÖZLEMÉNYEK

### Új távlatok a balti metrika kutatásában

VOIGT VILMOS

1. Nem szorul bizonyításra, hogy a balti nyelvek metrikai rendszereinek tanulmányozása igen érdekes téma nem csupán a szorosabban vett baltisztika, hanem egyáltalán az összehasonlító metrika, irodalomtudomány, nyelvészet és az indoeurópai filológia számára. Ennek ellenére is hiányoznak azok a tanulmányok, amelyek e téma áttekintését adják, vagy legalábbis programatikus módon foglalkoznakak jelentőségével.<sup>1</sup> Szerencsés módon éppen legújabban olyan eredmények bukkantak fel a metrikai kutatásokban, amelyeknek már számbavétele is azt sejteti, hogy csakhamar új szintézisre kerülhet sor a balti metrikák vizsgálatában. Néhány szempont és kutatási perspektíva felvázolásával ehhez szeretnénk hozzájárulni.

2. Ami e kutatások fontosságát illeti, nyilvánvaló, hogy a litván és a lett nyelv archaikus fonetikája és tonemikája egészen az indoeurópai metrika kezdeteiig enged visszapillantást. Amióta csak van balti filológia, többen megkísérelték, hogy többé-kevésbé rekonstrukciós módszerrel éppen a balti nyelvekből kiindulva kreáljanak „össz-indoeurópai” morfológiai, szintaktikai, frazeológiai egységeket. Itt gazdag mitológiai, folklorisztikai, nyelvi és frazeológiai összehasonlító anyagot használtak fel,<sup>2</sup> de speciális metrikai kérdésekre nem tértek ki. Másrészt azok az ígéretes indoeurópai metrikai kutatások, amelyek új távlatokat adtak az

<sup>1</sup>Sem a magyar, sem a nemzetközi poétikai, metrikai kézikönyvek, lexikonok nem foglalkoznak a balti metrika összegezésével. A lett, illetve litván metrikát a nemzeti irodalomtörténetek, illetve folklorisztikai kézikönyvek általában (röviden) tárgyalják. Nyelvészeti munkák, nyelvtanok a hangsúlyviszonyok bemutatásakor utalnak metrikai kérdésekre. Utalások zenetudományi munkákban is találhatók.

<sup>2</sup>A további idevágó munkákra is hivatkozó összefoglalások: *Иванов, В. В.—Топоров, В. Н.: К реконструкции праславянского текста. В: 'Славянское языкознание. Доклады советской делегации. У международный съезд славистов. Москва, 1963. — Топоров, В. Н.: Из области балто-славянских фольклорных связей. Lietuvių Kalbotyros Klausimai 6 (1963), 149—175. — Иванов, Вяч. Вс.: Общеиндоевропейская, праславянская и анатолийская языковые системы. (Сравнительно-типологические очерки.) Москва, 1965. 185—289. — Иванов, В. В.—Топоров, В. Н.: Славянские языковые моделирующие семмотические системы. Москва, 1965. — Топоров, В. Н.: К анализу нескольких поэтических текстов. IV. Несколько соображений о структуре литовской народной баллады. Poetics — Poetyka — Поэтика. The Hague — Paris — Warszawa, 1966. 77—120. — Eckert, R(ainer): Minimale Textfragmente im Slavischen und ihre Entsprechungen im Baltischen. Baltistica IV(1) (1968), 79—91. — Ivanov, V.—Toporov, V.: Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent: reconstitution du schéma. Echange et Communications—Mélanges Claude Lévi-Strauss, Paris, 1970. 1180—1202. — Топоров, В. Н.: К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров). Труды по Знаковым Системам 4 (1969), 9—75. — Топоров, В. Н.: О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». Труды по Знаковым Системам 5 (1971), 9—62. — Топоров, В. Н.: ред.: Балто-славянский сборник. Москва, 1972. — Иванов, Вяч. Вс. — Топоров, В. Н.: К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии. (Данные о Велесе в традициях Северной Руси и вопросы критики письменных текстов.) Труды по Знаковым Системам 6 (1973), 46—82. — Топоров, В. Н.: Об одном локальном варианте основного мифа (Dievenišķs). Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1(5). Тарту, 1974. 33—37. Összefoglaló mű legutóbb: *Иванов, В. В.—Топоров, В. Н.: Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва, 1974.**

összehasonlító vizsgálatoknak,<sup>3</sup> szintén csak érintőlegesen foglalkoztak a balti verselési rendszerekkel.

3. Közvetlenül areális szempontból is igen fontos a balti metrika összehasonlító és történeti vizsgálata. A mindig is kiváló lengyel metrikai kutatás, valamint az újabban megélénkült belorosz metrikai vizsgálatok rámutattak az ún. szillabo-tonikus metrika keletre áramlásának tényére, amely folyamat a 16. században indul ki, és legismertebb módon Szimeon Polockij metrikai reformjában a 17. század végén ölt testet.<sup>4</sup> A balti metrika történeti vizsgálata azért igen fontos, mivel a balti nyelvekben igen sokáig a folklór jellegű metrika uralkodott, és a műköltészet viszonylag későn formálódott meg. A litvánban Martinas Mažvydas 1547-es königsbergi *Catechismusa prasty szadei* ('A katekizmus egyszerű szavai') munkájának versbe szedett előszava, valamint verselési és poétikai megjegyzései, ezen kívül posztumuszán (1566–1570) megjelent egyházi énekeskönyve, a *Giesmės Krikščioniuskos* ('Keresztény énekek', 1–2) képviselte a protestáns verstani forradalmat, ez után voltaképpen csak a 18. századtól bontakozik ki a hivatásos irodalom metrikája. Lehetséges, hogy lett (és észt) nyelven már 1525 körül protestáns könyveket nyomtattak,<sup>5</sup> amelyek már utaltak a protestantizmus új metrumaira. Az 1587-ben kiadott lett nyelvű *Undeutsche Psalmen* már mindenképpen külső metrikát követít, és ez egy évszázad múlva általánosnak mondható. (Ezt jelzi Henrikus Adolffijs 1685-ös kurzei *Lettische Geistliche Lieder und Collecten* című énekeskönyve is. A teljesség kedvéért megemlíttjük, hogy az első ránk maradt észt énekeskönyv, amely verses fordításokat tartalmaz, Abraham Winckler 1656-os *Neu Estnisches Gesangbuch* című munkája.<sup>6</sup> Voltaképpen a 17. századtól folyamatos az észt irodalmi és egyházi verselés. Az óporosz metrikáról (az 1561-es *Enchiridion* két sora<sup>7</sup> ellenére) voltaképpen semmit sem tudunk. Az elénk tároló kép mégis nagyjából egységes, a lutheranizmus elterjedése hozza a Baltikumba a nemzeti nyelvű új metrikát. Nem tarthatjuk ugyan kizártnak, hogy a korábbi (latin, görög, szláv) egyházi, kivételes esetben szépirodalmi metrika is hathatott a balti verselésre, ennek azonban semmi nyomát nem találtuk. A svéd (és dán, meg finn) metrika ugyancsak a protestantizmus keretében juthatott el a balti irodalmakba, de e folyamat amúgyis későbbi az említett adatoknál, jelentőségéről semmi bizonyítékunk nincs.

4. A balti metrika sajátos, eredeti vonásainak megismerésére a népköltészethez kell fordulnunk. Szerencsére ez a hagyomány nem csupán rendkívül gazdag, hanem páratlan mennyiségben összegyűjtött és feldolgozott, így hihetetlenül széles bizonyító anyag áll rendelkezésünkre. E kínálókozó lehetőségek ellenére is igen kevés a balti folklór metrikájával foglalkozó szakmunkák száma.

A nemzetközi folklorisztika tanulságai azt sugallják, hogy műfaji különbségekkel kell számolnunk a metrikában. Általában a szokásdalok, gyermekdalok, rögtönzések önálló, igen archaikus, ugyanakkor változatos metrikai formákat képviselnek. Ezeknek még rendszerbe szedése sem könnyű. Tánccdalok, egyházi népelemek, a balti folklórban a voltaképpeni balladák és románcok, a katonadalok és munkásfolklór termékei metrikailag későbbi fejlemények, idegen (dallam- vagy szöveg-) mintákat követnek. A metrika eredeti rendszerét tehát az epikus dalokból és strófikus lírai dalokból kell megállapítani. Mind a litván, mind a lett folklór igen gazdag lírai dalokban (litván *daina*, lett *dziesma*), és vannak rövidebb-hosszabb nem-

<sup>3</sup> Lásd: Jakobson, Roman: *Slavic Epic Verse. Studies in Comparative Slavic Metrics*. Oxford Slavonic Papers 3 (1952), 21–66. — Jakobson, Roman: *The Kernel of Comparative Slavic Literature*. Harvard Slavic Studies 1 (1953), 1–71. — Jakobson, Roman: *Selected Writings*. IV. *Slavic Epic Studies*. The Hague, 1966. Meg kell jegyeznünk, hogy az újabb összehasonlító indoeurópai műfaji és poétikai kutatás is jelentősen hozzájárult az indoeurópai költészet kezdeteinek tisztázódásához. Ezek azonban, mint Gonda, Schmitt, Benveniste, Dumézil, de Vries és mások munkáiban láthatjuk, csak időnként foglalkoznak közvetlenül metrikai kérdésekkel. Vö. Puhvel, Jaan ed.: *Myth and Law Among the Indo-Europeans*. Studies in Indo-European Comparative Mythology. Berkeley—Los Angeles—London, 1970. — Kirk, G. S.: *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge—Berkeley—Los Angeles, 1970. Аверинцев, С. С.—Гринцер, П. А.—Рифтин, Б. Л.—Семанов, В. И.: ред.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. Москва, 1971.

<sup>4</sup> Жирмунский, В. М.—Лихачев, Д. С.—Холщевников, В. Е. ред.: Теория стиха. Ленинград, 1968. Különösen: Холщевников, В. Е.: Русская и польская силлабика и силлабо-тоника. 24–58. — Ралько, И. Д.: Беларускі верш. Старонкі гісторыі і тэорыі. Мінск, 1969.

<sup>5</sup> Biezais, Haralds: Beiträge zur lettischen Kultur- und Sprachgeschichte. Åbo, 1973. 31.

<sup>6</sup> Salu, Herbert: Zur Entwicklung des estnischen Kirchenliedes im 17. Jahrhundert. Apophoreta Tartuensis. Stockholm, 1949. 81.

<sup>7</sup> Mažiulis, Vytautas: Prūsų kalbos paminklai. Vilnius, 1966. 208–209.

strófikus versek is, jóllehet igazán epikus költészet nem bontakozott ki a balti folklórban. A metrika nem dallam szerinti, hanem szövegre építő, nyelvi megfogalmazódását bizonyos fókig jelzik a szólások és általában a frazeológiai egységek is. Parömiológiai téren a balti folklór sztika egyenesen kimeríthetetlen, úgyhogy ilyen oldalról is rengeteg adat áll a kutatók rendelkezésére. A hagyományos folklór sztika ugyan a dallamokat és a szöveget izolálta egymástól, mindazonáltal napjainkra az egyes alkotások szövegbeli, dallam szerinti, műfaji változatainak olyan sokszázazres sokasága gyűlt össze, hogy egy leíró folklór-metrika elkészítésének semmi akadályja.

5. Ami a metrikai formák értelmezését illeti, a hagyományos felfogás szerint az archaikusabb és egységesebb lett, valamint a gazdagabb és különfélebb litván folklór metrikája egyaránt kvantitatív jellegű, általában négysoros (ritkábban hatsoros) strófákba rendeződik (amelyeknek azonban sajátos strófa-metrikája nincs). Lejtését a trochaikus-daktikus jelleg határozza meg, különösen a litvánban az ún. „*Flickvoka*” archaizáló gyakorlatával együtt, amikoris pótló magánhangzók jelennek meg a metrika (főként szövegi) beteljesítése céljából. Az egyes sorok szótagszáma elvileg 6—8—10 között váltakozik, leggyakoribb azonban mind a lettenben, mind a litvánban az aszimmetrikus (5 + 3) octosyllabizmus, amelyet az indoeurópai metrikai kutatói az igen réginek posztulált aszimmetrikus dekasyllabussal hoznak kapcsolatba, és hasonlóan rendkívüli régiességűnek tartanak.<sup>8</sup> Noha erről a kérdéstről később még lesz szó, rögtön meg kell jegyeznünk, hogy a finn (!) és az észtr, sőt az ezzel párhuzamba hozható egyéb balti finn „folklór” metrikák hasonlóan előnyben részesítik az octosyllabizmust, úgyhogy e kérdés külön tárgyalást érdemel. Morfofonetikailag a szintaktikai parallelizmus jellemzi e metrikát, ami megint csak szoros kapcsolatban áll a balti-finn metrikával, ugyanakkor a rím, sőt a homoteleuton a balti metrikában bizonyíthatóan későbbi képződmény, elválaszthatatlan a fentebb már említett külső hatásoktól.<sup>9</sup>

Ha az utóbbi időben hozzáférhető részletes feldolgozásokat tekintjük, azt mondhatjuk, a balti népköltészet kutatói tüzetesen foglalkoztak a népköltészet rendszerint műfaji beosztásban tárgyalt ritmomelodikájával, stilisztikájával, poétikájával, sőt zenei ritmusával is,<sup>10</sup> hiányzik azonban a szorosabban vett metrikai rendszerezés.<sup>11a</sup> Itt is számot adhatunk azonban bizonyos megfigyelésekről. Néhány kutató foglalkozott a nyelv és a metrum összefüggésével, és rámutattak arra, hogy a nyelv természetes „ritmikai” tényezőit átszervezi a kötelező metrika.<sup>11</sup> Ez a „másodlagos” metrizálás általában a szillabizmus (sőt olykor a szillabotonizmus) irányában hat, és felismerése új távlatokat nyithat a balti metrika kutatásában is.

6. Érdekes módon legújabban nem a baltisztikában bekövetkezett szakmai fejlődés, hanem az általános nyelvészet és fonetika területén megfigyelhető változások olyan új ered-

<sup>8</sup> Lotz, János: Notes in Structural Analysis in Metrics. Helicon 4 (1942), 119—146. — de Groot, A. W.: Algemene versleer. 's-Gravenhagem, 1946. — Kurylowicz, Jerzy: Indo-European Metrical Studies. Poetics — Poetyka — Поэтика. Warszawa, 1961. 87—98. — Watkins, C.: Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse. Celtica 6 (1963). — Gáldi, László: Littérature comparée et metrique comparée en Europe orientale. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 5 (1962), 207—213.

<sup>9</sup> A balti-finn népek folklórja mint az európai folklór része. I—II. Ethnographia 78 (1967), 406—437, 79 (1968), 37—61. — Die ostseefinische Volksdichtung als Gegenstand der europäischen Folkloristik. Congressus Secundus Internationalis Fenno-Ugristarum. II. Helsinki, 1968. 411—419.

<sup>10</sup> Bērziņš, L(udis): Ievads latviešu tautas dzejā. I. Metrika un stilistika. Rīgā, 1940. — Ozols, Arturs: Latviešu tautasdziesmu valoda. Rīgā, 1961. — Čiurlionytė, Jadvyga: Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969. — Aleksynas, Kostas: Lietuvių liaudies dainų kalbinės stilistinės ypatybės. Literatūra ir Kalba 11 (1971). „Lietuvių tautosakos stilius ir žanrai”, 8—300.

<sup>11a</sup> Dolgozatom befejezése után jelent meg egy kiváló tanulmány a litván folklór metrikai kérdéseiről, benne igen figyelemreméltó általános megállapításokkal, amelyek öröndetes módon egybeesnek e tanulmány elgondolásaival: Sauka, Leonardas: Lietuvių folkloro eilėtyros istorijos ir teorijos klausimai. Literatūra ir Kalba 13 (1974) „Lietuvių poetikos tyrinėjimai” 87—238.

<sup>11</sup> Senn, Alfred: Zur Betonung in der älteren litauischen Dichtung. Rakstu krājums... Jānim Endzelīnam. Rīgā, 1959. — Trost, Pavel: Das Metrum der litauischen Volkslieder. Poetics — Poetyka — Поэтика. Warszawa, 1961. Vö.: Zaube, J.: Par kvantitātes nozīmi latviešu tautas dziesmu ritmā. In: In honorem Endzelīni... Chicago, 1960. 131—137.

ményekre vezettek, amelyek a balti filológiában is szükségessé tették új felismerések levonását. Ezenkívül az észti és a finn metrika-kutatás is olyan új utakra tért, amelyek alkalmazása a balti filológiában is igen hasznosnak látszik.

6.1. A szorosabb értelemben vett „új” prozódia-kutatásban<sup>12</sup> eddig baltisztikai szempontokra nem tértek ki, ez a téma is hálásnak látszik azonban, főként azért, mivel éppen a nyomaték (*stress*) és a tonémika (*pitch*) indoeurópai problémáit kutatták, amelyek a balti (főként a litván) metrika szempontjából is döntő fontosságúak.

6.2. Elválaszthatatlanul a Roman Jakobson iskolája által kezdeményezett fonetikai és nyomaték-kutatástól, mintegy évtizeddel ezelőtt Valdis Zeps annak a véleményének adott kifejezést,<sup>13</sup> hogy a hagyományos lett folklór metrikája nem nyomaték szerinti, hanem szillabikus és soronként cezúrával tagolt. Ezt az elgondolást minden nehézség nélkül kiterjeszthetjük a litván folklórra is. Bizonyos óvatossággal a finn metrikára is hasonló következtetések vonhatók le, bár itt az első tanulmányok rögtön azt hangsúlyozták, hogy a ritmus és metrum dialektikájában a morfofonetikai vonásoknak nagy fontossága van.<sup>14</sup> Ehhez pedig azt tehetjük hozzá, hogy hasonló következtetések az észti metrikából is levonhatók. Mindaz által e gondolatok egyelőre a problémafelvetés szintjén maradtak, általános elfogadásukról korai lenne beszélni.

6.3. Külön kell említenünk viszont az újabb finn és észti metrikai kutatások néhány konkrét eredményét. Nem csupán azért tanulságos erre hivatkozni, mivel a balti és a balti-finn folklórok régi és sokoldalú kapcsolatban állnak egymással, és éppen a metrika területén minden tájékozott szemlélőnek feltűnhetett a már említett azonosság a *daina*-metrika és az ún. *Kalevala*-metrika között, hanem azért is, mivel e területek metrikai fejlődése nyilvánvaló műfaji és tipológiai analógiát mutat, amelyet azonban az eddigi kutatások<sup>15</sup> voltaképpen tárgytalanul hagytak.

A hagyományos finn metrika a szótaghangsúly elméletét képviselte,<sup>16</sup> az észti metrika pedig hasonló nézeteket vallott. A két világháború között ugyan Walter Anderson tüzetesen foglalkozott az észti versek szótagnyomatékjaival, statisztikus módszerrel<sup>17</sup> eredményeit azonban inkább csak a mai kutatók ismerik fel, és ő sem fejtette ki metrum-teoretikus elgondolásait. Az újabb finn kutatások — Pentti Leino folklorisztikai-nyelvészeti munkái — előbb az alliteráció részletes képét nyújtották,<sup>18</sup> majd a *Kalevala*-metrika problémáival foglalkoztak.<sup>19</sup> Noha e kutatások korántsem értek véget, eredményükként azt szűrhetjük le, hogy a finn népköltészet jellemző sor-metrumát sokkal szorosabban kell az általános metrikai elméletekhez csatolnunk, mint eddig tették. Valószínű, hogy itt is szillabikus metrikával kell számolnunk, amelyben egy poláris oppozíció: *erős* : *semleges* : *gyenge* érvényesül. A finn metrika minden további nélküli genetikus azonosítása akár a mordvin, akár távolabbi finnugor metrikákkal jelenleg meghaladott álláspontnak látszik.

Az észti metrikai kutatás újabban egészen más problémákat vizsgált, amelyek azonban ha nem is teszik lehetővé azt, hogy egy, az észti folklór teljes egészére kiterjedő metrikai sémát rajzoljunk fel, annál jobban kiegészítik a finn és balti metrikai kutatásokat. Az eddigieknél sokkal pontosabb képet kaptunk az ún. *regivärsilinen rahvalaul* 'sor-metrumú dal' és a *riimilinen*

<sup>12</sup> Shapiro, Karl: A Bibliography of Modern Prosody. Baltimore, 1948. — Chatman, Seymour: A Theory of Meter. The Hague, 1965. — Crystal, David: Prosodic Systems and Intonation in English. Cambridge, 1969. 3—125. — Palmer, F. R. ed.: Prosodic Analysis. London, 1970.

<sup>13</sup> Zeps, Valdis: The Meter of the So-called Trochaic Latvian Folksongs. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 7 (1963), 123—128. — Zeps, Valdis: The Meter of Latvian Folk Dactyls. Celi 14 (1965), 45—47. — Zeps, Valdis: Folk Meters and Latvian Verse. Lituanus 18 (1972), 10—26.

<sup>14</sup> Kiparsky, Paul: Metrics and Morphophonemics in the Kalevala. eredetileg: Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students, Cambridge, Mass., 1968., újra kiadva: Freeman, Donald C.: Linguistics and Literary Style. New York, 1970. 165—181.

<sup>15</sup> Niemi, A. R.: Vanhan suomalaisen runonitan synnystä. Suomi IV : 17. Helsinki, 1918.

<sup>16</sup> Sadeniemi, Matti: Die Metrik des Kalevala-Verses. Helsinki, 1951. (Folklore Fellows Communications: 139) — Sadeniemi, Matti: Kalevalanmitta. Helsinki, 1957.

<sup>17</sup> Anderson, Walter: Studien zur Wortsilbenstatistik der älteren estnischen Volkslieder. Tartu, 1935. (Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis B XXXIV : 1.)

<sup>18</sup> Leino, Pentti: Strukturaalinen alkuointu Suomessa. Helsinki, 1970.

<sup>19</sup> Leino, Pentti: Kalevalamitan ongelmia. Kalevalaseuran Vuosikirja 54 (1974), 243—269.



rahvalaul 'rímes dal' közti átmenetről, amely a 18—19. században zajlott le.<sup>20</sup> Különösen tanulságosak azok a metrikai vizsgálatok is, amelyeket Põldmäe végzett el az utóbbi másfél évszázad észti műköltésének metrikai szisztémáival kapcsolatban.<sup>21</sup> Itt kimutatta, hogy az észten nem kevesebb, mint nyolcféle metrikai rendszer alakult ki, amelyek az egyszerű nyomatékos rendszertől a kvantitatív szillabotonikus rendszerig (illetve a szabadversig) terjedő sorozatba illeszthetők. Põldmäe a maga módszerét V. V. Ivanov nyomán *axiomatikusnak* nevezi, és történeti tanulságokat nem von le belőle, mindazonáltal kétségtelen, hogy eredményei ilyen irányban folytatandók tovább.

7. Ami a balti metrika perspektíváit illeti, az elmondottak alapján különböző feladatokat különíthetünk el.

7.1. Szükség volna mind a lett, mind a litván metrikai rendszerek *deskriptív* jellegű, de módszerében *axiomatikus* összegezésére, vagyis a népköltészet és műköltészet minden releváns metrikai rendszerének bemutatására. Természetesen itt nem az összes metrumok katalógusára, csak a rendszerek felsorolására gondolunk.

7.2. Ezután kerülne sor egy *történeti-összehasonlító* vizsgálatra, amely a legcélszerűbben a baltisztika keretében készülne el, vagyis a lett és litván adatok együtt szerepelnének. Ily módon igen világosan feltárulnának folklór és műköltészet metrikai rendszerei közti különbségek, illetve a műköltészet különböző metrikai rendszereinek kifejlődési tendenciái. Az eddigi kutatás szűkszerűen genetikusan jellegű volt és az indoeurópai eredeteket vizsgálta előszerezéssel. Most tovább kellene lépni és *areális-tipológikus* módszerrel vizsgálni a balti metrikákat.

7.3. A balti metrika kezdeteit, lényegét tekintve már a korábbi kutatásból is kiderült ritmus és metrum, nyelvi és poétikai, szövegbeli és dallam szerinti, műfaji és egyedi vonások kölcsönös összefüggése. Most *konkrét* metrikai vizsgálatokkal ezek tovább tisztázandók lennének.

7.4. Ami pedig a *teoretikus* kutatásokat illeti, a már felsorolt vonások elégséges témát adnak komplex metrikai kutatásokhoz. Ha perspektivikus szemlényt azzal zárhatjuk be, hogy ma *már* ismét nem is tudjuk, milyen is a balti metrika eredeti szabályrendszere, ezt éppen a korábbi kutatásoknak köszönhetjük, és az újak zálogának tarthatjuk.

8. Ez a munka mintegy közbülső fokozatot képez, amelyhez képest még további feladatok is elvégezhetők. Ezek közül csak a legfontosabbakra utalunk e helyen.

8.1. Metrika-elméletileg az újabban megjelent nyomaték-kutatás (*stress, accent*) ún. Halle—Keyser iskolája,<sup>22</sup> valamint az ezzel kapcsolatban felmerült viták<sup>23</sup> ugyan közvetlenül az angol metrikára vonatkoztak, de éppen a nyomaték kérdéseit úgy vetették fel, hogy a gondolatok a balti metrika kutatásában is alkalmazhatók lennének. Mindezek ellenére ilyen szempontú munkák még nem jelentek meg. Remélhetőleg a közeli jövőben e módszert is kipróbálják a balti metrikusok.

8.2. Külön kérdés, és eddig tisztázatlan maradt az egyes dialektusok sajátos metrikai vonásainak önálló kutatása. A hagyományos metrika egy-egy nyelven belül csak egyetlen rendszert tételezett fel, a modern metrika inkább rendszerek kölcsönös egymásra hatásáról beszél, ahol is aránylatok és arányok is számbaveendő tényezők. A balti nyelveken (és a vizsgálatba bevont környező nyelvekben) igen erős volt a dialektusok szerinti tagolódás, és ezt a metrikában is fel kellene vetni.

A teljesség igénye nélkül a következő dialektus-különbségek lennének részletesen vizsgálándók: a finnben a nyugati és keleti (ezen belül a karjalai) dialektusok különbsége — ez a probléma a Kalevala-metrika eredetével kapcsolatban már felmerült, mindazáltal nem kellő súllyal és nem végleges megoldást hozóan —; az észten az északi és déli (ezen belül a *szetu*) dialektusok különbsége; a lettben a külön latgalei dialektus metrikájának viszonya a metrikai átlaghoz; történetileg a *kur* metrika kérdése is; a litvánban a nyugati (poroszországi) és keleti dialektusok különbsége; történetileg a porosz metrika problémái is ide vonhatók, bár itt álta-

<sup>20</sup> *Laugaste*, Eduard: Eesti regivärsi struktuuriküsimusi. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised 117 (1962), 25—70. — *Laugaste*, Eduard: Sõnaalguline ja sisealliteraatsioon eesti rahvalauludes. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised 234 (1969), 1—356. — *Laugaste*, Э. Г.: Начальная и внутренняя аллитерация в эстонских народных песнях. Тарту, 1970.

<sup>21</sup> *Пыльдмяз*, Я. Р.: Системы эстонского стихосложения и черты развития силлаботонической системы XX века. Тарту, 1971.

<sup>22</sup> *Halle*, Morris — *Keyser*, S. Jay: English Stress: Its Form, Its Growth, and its Role in Verse. New York—Evanstone—London, 1971.

<sup>23</sup> Lásd például: *Wimsatt*, W. K.: The Rule and the Norm: Halle and Keyser on Chaucer's Meter. In: *Chatman*, Seymour ed.: Literary Style. A Symposium. London—New York, 1971. 197—220. — *Halle*, Morris — *Keyser*, Samuel Jay: Der jambische Pentameter. In: *Ihwe*, Jens hrsg.: Literaturwissenschaft und Linguistik. Band 2. Frankfurt, 1973. 246—267.

lános megállapításoknál több eredményt aligha érhetünk el a források szűkös és zárt volta következtében.

8.3. Az így újra fogalmazott balti metrika alkalmas arra, hogy ismét bekapcsoljuk az indoeurópai összehasonlító metrika kutatásába. Amint erről már esett szó, a hagyományos indoeurópai metrikai kutatás ugyan hangsúlyozta a balti metrumok tanulmányozásának fontosságát, mindazonáltal (éppen a deskriptív *rendszerek* hiánya miatt is) ezt az antik vagy indiai metrumokhoz képest csak mintegy másodlagos adattárként használták fel. Az új rendszer ilyen szempontból is több lehetőséget tartalmaz, mivel nem egyetlen tényező, hanem tényezők kölcsönhatása alapján próbálja megrajzolni a speciális balti metrika kialakulását, és e tényezők természetesen minden indoeurópai nyelvben jelentkeztek.

Ilyen aspektusban célszerű tüzetes összehasonlítást végezni a germán, szláv és balti-finn metrikákkal is. Ez az összehasonlítás a közvetlen környezetre vonatkozik, és a genetikus egyezéseket a tipológikus egyezésektől elkülönítő jellegű kell hogy legyen.

9. Mindennek kiindulópontja persze a balti metrika többtényezős rendszerének kidolgozása. A mostani tanulmányban nem adhattuk ennek bemutatását,<sup>24</sup> és az ehhez szükséges elvek közül sem térhettünk ki mindenre. Annyit azonban szemlénk is mutat, hogy egy soktényezős modell megrajzolható, és ennek lehetőségei napjainkban igen kedvezőek. A tényezők közti arányokat és sorrendet a konkrét vizsgálatok mutathatják meg (nyelvenként és dialektusonként, valamint műfajonként és korszakonként eltérő módon!), mindazonáltal a legfőbb tendenciák előre is körvonalazhatóak. A balti metrika nyelvi (nem zenei vagy geszturális) eredetű, az epikában és a strófikus dalban is sztihiikus (sormetrikus) jellegű, alapegysége a szótag, eredetében olyan háromtényezős rendszer, amelynek következetes kifejlesztése *kvantitatív szillabotonikus* rendszerhez vezethet. A kifejlődés útjai azonban esetenként igen különböznek lehetnek. A kvantitatív és tonikus (nyomatékos) szabályozódás együtt bontakozik ki, és éppen ez a kettős meghatározottság vezet a szótagszámláláshoz (szillabizmus). A kezdeti szillabizmus sztihiikus és nem strófikus jellegű, azonban megjelenik a kezdetben sorpárookra, majd nagyobb egységekre is kiterjedő homosztihiika. Ennek ellenére sem alakul ki a sorokon belül a metrikailag szabályozott jelenségek hierarchiája (pl. főnyomaték és melléknyomaték vagy kötelező kvantitatív helyettesítések között). A sorokat és ezek sorozatait morfofonetikai és morfoszintaktikai párhuzamosságok jellemzik. A metrika lejtése ereszkedő jellegű, a nyelv nyomatékviszonyainak némi átalakításával, de abból eredően. Más formák (emelkedő ritmus, dallam és szöveg szoros kapcsolata, rímelés, strófikus metrika) csak később és külső hatásokra, de az eredeti metrika potenciális lehetőségeiből alakulnak ki. Ez egyébként is lokális és univerzális, egyedi és általános metrikai törvények történeti dialektikája.

10. Az adatok nagy száma következtében célszerű lenne e kutatásokat statisztikai módszerrel végezni, kvantifikálni és a lehetőség szerint gépesíteni. Ennek is megvannak a módszertani előfeltételei, amelyeket — mivel a modern metrikai kutatás már másutt kidolgozta őket — itt nem szükséges részletesen bemutatni.

## A XVII. század orosz költészete az új irodalomkutatások tükrében

### TÉTÉNYI MÁRIA

A szovjet irodalomtudomány az utóbbi másfél évtizedben feltűnően nagy figyelmet fordít a barokk-kutatásra, számos cikk, tanulmány jelent meg a stílustörténettel, irodalmi irányzatokkal foglalkozó gyűjteményes kötetek és az irodalomtörténeti folyóiratok hasábjain, azonban a leszűrt következtetések, állásfoglalások mindmáig nem nevezhetők egyértelműnek. Az archívumok anyagainak publikálása és az ezt követő műelemzések, további kutatások segítenek majd a barokk orosz vonatkozásainak tisztázásában.

Régebben már az a kérdésfelvetés is vitatott volt, hogy lehetett-e egyáltalán barokk az orosz irodalomban, majd pedig (egészen napjainkig) arról, mekkora időszakot és milyen szélességben fog át ez a stílus és orosz vonatkozásban nevezhetjük-e korstílusnak, vagy csupán az új törekvések egyikének, továbbá vannak-e az európai barokktól eltérő sajátosságai.

Az a ma is helytálló, bár néha kissé mereven értelmezett megfogalmazás, amely szerint a barokk társadalmi alapját az európai feudalizmus újraerősödése és a tridenti zsinaton újra szerveződött katolikus egyház ellenreformációs tevékenysége képezi, azt eredményezte, hogy

<sup>24</sup> E rendszer konkrét bemutatása egy következő tanulmány feladata.

számos irodalomtörténész egy sor nem katolikus országban, ill. ezeknek az országoknak az irodalmában, így az orosz irodalomban is eleve kizártnak tekintette a barokk stílus kifejlődését és érvényesülését; a tagadhatatlanul barokk irodalmi alkotásokat vagy a barokk stílus egyes elemeinek jelenlétét pedig többnyire preklasszicista jelenségként tartotta számon.

Klaniczay Tibor azonban már sokkal árnyaltabban, így elemzi a barokk keletkezésének és elterjedésének fontosabb tényezőit egy 1963-ban írt tanulmányában: „A barokk Spanyolországban, Portugáliában, Olaszországban fejlődött ki leghamarabb, s ezekben az országokban érte el a legnagyobb virágzását. Kialakulásában és elterjedésében nagy szerepe volt az ellen-reformációnak és a jezsuita rendnek, . . . de ha a történelmi adottságok folytán a nemesség új aspirációi nem fonódhattak egybe a katolikus egyház törekvéseivel, a barokk — bizonyos helyi, nemzeti színezetekkel — akkor is kialakult, mint a protestáns országokban vagy Oroszországban.”<sup>1</sup>

Hasonló álláspontot képvisel a barokk stílussal kapcsolatban D. Sz. Lihacsov professzor, és azzal folytatja az elemzést, hogy a barokk érett korszakában már nem volt olyan szoros és szerves kapcsolatban sem vallási, sem filozófiai szisztémával, mint létrejöttékor, kezdeti szakaszában. Az „érett” barokkban — írja — egyre inkább a formai elemek kezdtek dominálni, ezért volt képes arra, hogy különböző ideológiákat szolgáljon és különféle, változatos tartalommal telítődjék.<sup>2</sup> Lihacsov meggyőzően, határozottan képviseli azt az álláspontot, hogy a barokk egészében véve nem kapcsolódott olyan szorosan egy meghatározott eszméiséghez, mint pl. ez a reneszánszban megfigyelhető. Állítását egy stílustörténeti elemzéssel támasztja alá, amelynek értelmében megkülönböztet ún. primér stílusokat, mint a román, a reneszánsz, a klasszicizmus és ún. secunder stílusokat, ide sorolva a gótikát, a barokkot, a romantikát. A primér stílusok kapcsolata egy meghatározott, az adott korban progresszív ideológiával, filozófiai szisztémával sokkal mélyebb és szorosabb, mint ez a secunder stílusok esetében megfigyelhető, amelyeknél természetesen szintén nem hiányzik egy eszmei rendszerhez való kapcsolódás, elsősorban a keletkezés, kialakulás időszakában.<sup>3</sup> Ezekben a stílusokban azonban nem található meg az eszmei, filozófiai egyöntetűség, amely a primér stílusokban olyan határozottan jelen van; a társadalmi közeg, amelyekhez kapcsolódnak, szintén kevésbé körülhatárolt, a formai elemek dominálása sokkal erőteljesebben jut kifejezésre. Lihacsov stílus-felosztása feltehetőleg sok vitát fog kiváltani az irodalomtörténészek körében, azonban munkájában egy olyan fontos, korszakos törekvésnek vagyunk a tanúi, amely szakít a tradicionális, az orosz irodalomtörténetben nagyon elterjedt nézetekkel és árnyaltabb, körültekintőbb, igényes kutatásra, elemzésre buzdít.

Egyes szovjet irodalomtörténészek már a 30-as években felfigyeltek arra, hogy nemcsak az orosz építészetben, hanem az orosz irodalomban is vannak olyan alkotások, amelyek a barokk stílust képviselik. Az orosz művészettörténészek általában ezt mindig is számon tartották, az irodalommal azonban más volt a helyzet. Az orosz-szovjet irodalomtörténészek közül először L. V. Pumpjanskij írt barokk elemekről az orosz irodalomban nem túl határozottan, inkább a kérdésfelvetés formáját választva: Marino határtalanul népszerű volt Szilézia költői körében, a történelmi körülményeket figyelembe véve tudjuk, mily szoros kapcsolat volt Lengyelország és Szilézia között; ezután kézenfekvő a következtetés: a marinizmus sziléziai, majd lengyel közvetítés után megjelenik a XVII. század orosz udvari költészetében is. Lehetséges természetesen a közvetlen lengyel hatás is a moszkvai költők körében. Pumpjanskij óvatoskodó kérdései annál is inkább indokoltnak látszanak, mert egy merőben szokatlan, az orosz irodalomtól teljesen idegennek tartott stílus jegyeit elemzi, többszörös áttételt érzékelve egyes művekben. Utal a költő Medvegyev egyik versére (*Вручение креста*), amelyet szapphói strófákban írt (ez a tény egymagában is elég figyelemre méltó), a versszakok némelyike Pumpjanskijt a sziléziai stílusra emlékezteti.<sup>4</sup> Ugyancsak a 30-as években A. G. Gukovszkij ír röviden a kérdésről, ő azonban már nem a XVII. század, hanem a XVIII. század egyik alakjának, Lomonoszovnak a költészetével kapcsolatban.<sup>5</sup> Az orosz irodalmi barokk problémája ezek után hosszú időre teljesen el is tűnik az irodalomtörténeti tanulmányok lapjairól. A probléma felvetését nem követték ebben az időben újabb kutatások, nem is történik említés a barokról még az akadémiai irodalomtörténetben sem. Ezt a hallgatást Jerjomin professzor

<sup>1</sup> *Klaniczay, T.*: A múlt nagy korszakai. Bp. Szépirodalmi, 1973. 288. Hasonló elemzés vö.: *A magyar irodalom története*. Bp. Akadémia, 1964.

<sup>2</sup> *Лихачев, Д. С.*: Развитие русской литературы X—XVII вв. «Наука» 1973. 201.

<sup>3</sup> *У. о.* 177.

<sup>4</sup> *Пумпянский, Л. В.*: Тредиаковский и немецкая школа разума. In: Западный сборник I. М.—Л. 1937. 166—167.

<sup>5</sup> *Гуковский, Г. А.*: Русская литература XVIII в. М., 1939. 108.

törte meg, amikor elemezte a XVII. század legjelentősebb költőjének, Szimeon Polockijnak a költői stílusát.<sup>6</sup>

Érdemi viták az orosz irodalom barokk irányzatáról a 60-as években bontakoztak ki. Meg kell jegyeznünk, hogy az első nagyobb elemző munkák az orosz irodalmi barokkról külföldi tudósok nevéhez fűződnek. Angyal Endre mindmáig legteljesebb monográfiáját a szláv barokkról, D. Csizsevskij tanulmányait nem lehet figyelmen kívül hagyni annak, aki a XVII. századi, illetve a XVIII. század elejének orosz irodalmát vizsgálja. Angyal Endre: *Die slawische Barockwelt*<sup>7</sup> c. munkáját korszakos jelentőségűvé avatja az az egyedülállóan és imponálóan gazdag anyag, amelyen a szláv országok barokk irodalmát bemutatja. Monográfiájában párhuzamosan vizsgálja a barokk irodalmi alkotásokat, emellett nagy anyagot vonultat fel még a korabeli magyar és román irodalmakból is. Angyal E. gazdag anyaga, számos értékes elemzése bizonyítékul szolgálhat arra is, hogy a barokk mennyire nem ismert országhatárokat, és hogy a katolikus országok után hamarosan tért hódított a protestáns, majd a pravoszláv országokban is. Angyal E. erősen kitágított barokk-értelmezéséhez a szovjet kutatók közül A. A. Morozov álláspontja áll közel, akinek szenvedélyes, polemikus hangvételű cikkei sok vitát váltottak ki az irodalomkutatók körében. Angyalhoz hasonlóan lényegében az egész orosz irodalmat a XVII. században és a XVIII. század első felének irodalmát is barokk irodalomnak tekinti, végül pedig a barokkot az orosz irodalom fenti korszakában korstílusnak fogja fel.<sup>8</sup> Számos helytálló megállapítását el kell fogadnunk, de meg kell jegyezni azt is, hogy a polémia hevében gyakran olyan írókat, olyan műveket vél barokknak, ahol ezt a stílust csak erős belemagyarázás fedezheti fel, túlzó megállapításai nem segítik elő a kérdés tisztázását. A barokk fogalmának ilyen tág értelmezése lassan odavezet, hogy barokktól igazán távol álló művek, pl. a szatirikus népmeséből merítő XVII. századi elbeszélők, „az orosz népi barokk” íróivá válnak, bár az orosz népmesétől mi sem volt távolabb, mint a barokk hatás. A szélsőséges példát csak azért említettem, mert érzékeltetni akartam, mennyire szükséges az orosz XVII. század, az ún. átmeneti kor irodalmának a tanulmányozása, az irodalmi jelenségek vizsgálata és a konkrét művek elemzése. Néhányan a legnevesebb szovjet kutatók közül viszont ellenzik a barokk alkalmazását az orosz irodalom vonatkozásában. Kétségeiket kultúrtörténeti, történelmi vonatkozások mellett nem utolsósorban a barokk fogalmának elasztikus jellegével magyarázzák. (Pl. Berkov, aki kétségbe vonta a merev stíluskategóriák használatának szükségességét, valamint Gyerzsavina és Kuzmina.)

A kétségeskedők álláspontját is figyelembe véve le kell szögeznünk, hogy ma már egyre kevesebb olyan tanulmánnyal találkozhatunk e korszak irodalmáról, amely ne utalna a barokk jelenlétére, szerepére *egy meghatározott területen* az orosz irodalom fejlődésében. Fontosnak érezzük megjegyezni ugyanakkor azt is, hogy alig van olyan tanulmány, amely a barokkot az orosz irodalomban olyan korstílusnak tekintené, amely az orosz irodalom egészét átfogja. A barokk az orosz irodalomban a XVII. század második felének csupán *egyik*, bár irodalomtörténeti szempontból nagyon jelentős irányzata volt, a XVIII. század irodalmában pedig a barokk hatásáról beszélhetünk egyes műalkotásokban, elsősorban a költői képalkotás területén.

\*

Joggal vethető fel az a kérdés, milyen körülmények tették lehetővé a barokk befogadását, milyen módon kapott tért és szerepet ez a stílus az orosz irodalomban, amikor számos olyan feltétel hiányzott, amelynek a barokk létrejöttében és elterjedésében meghatározó szerepe volt. Néhányat e feltételek közül példaként megemlítenék: a barokkot általában az ellenreformáció művészi kifejezésének tekintik, amely a reneszánsz korszak után fejlődik ki és azt mintegy reakcióképpen követi. A barokk a középkorhoz fordult, de nem hagyhatta figyelmen kívül a közbeeső reneszánsz szakasz tudományos és művészi vívmányait sem, amikor a középkor irracionális, vallásos világképét és szemléletét akarta ismét a középpontba állítani. Innen ered a felfokozott feszültség, a válság érzete a barokk alkotásokban. Oroszországban azonban az ellenreformáció nem játszhatott szerepet, mert nem volt ellenreformáció, mint ahogyan a reneszánsz sem kerülhetett válságba, mert Oroszországban nem volt reneszánsz korszak.

<sup>6</sup> Еремин, И. П.: Поэтический стиль Симеона Полоцкого, «Труды Отдела Древнерусской литературы» VI. М., 1948. 125—153.

<sup>7</sup> Angyal, A.: Die slawische Barockwelt, Leipzig, 1961; lengyelül: 1972.

<sup>8</sup> Морозов, А. А.: Проблема барокко в русской литературе XVII-начала XVIII века, «Русская литература» 1962. № 3; Национальное своеобразие и проблема стилей, «Русская литература» 1967, № 3; Ломоносов и барокко «Русская литература» 1965, № 2; Основные задачи изучения славянского барокко, «Советское славяноведение», 1971, № 4; és más cikkei.

A kezdeti, a reneszánsz irányába mutató fejlődési tendenciák megtorpantak egy kezdeti korszakban, és bármennyire is nyilvánvaló a reneszánsz egyes elemeinek, vonásainak megjelenése, reneszánsz korszakról orosz vonatkozásban nem beszélhetünk. Itt tehát a barokk nem nyúlt, nem is nyúlhatott vissza a középkorhoz, hanem folytatta azt. Ha viszont Oroszországban nem volt sem reneszánsz, sem ellenreformáció, lehetett-e barokk egyáltalán?

Az orosz irodalomban a barokk irányzat bizonyos értelemben a középkori irodalom folytatását, de ugyanakkor annak átfarmálását és a középkortól való eltávolodását is jelentette egyben. Az orosz irodalom fejlődését a XVII. század vonatkozásában jól jellemzi az az elemzés, amely szerint Oroszországban a középkori irodalomról az orosz klasszicizmushoz vezető fejlődési szakaszban a barokk volt az a láncszem, amely a régi orosz irodalmat az újjal összekapcsolta.<sup>9</sup> A barokk szerepe az orosz irodalomban még azért is hallatlanul jelentős, mert a korabeli, elsősorban a lengyel irodalmi barokk jelentős alkotásai mellett a reneszánsz fontos eszméit, vívmányait sajátították el a barokk közvetítésével, mondhatnánk „barokk csomagolásban”, ez egyébként nemcsak a XVII. század, hanem még a XVIII. század egyes irodalmi alkotásaiban is megfigyelhető, így pl. Lomonoszov költői műveiben erre számos példát találhatunk, nála azonban már nem lengyel hatásról, hanem a német barokk hatásáról beszélhetünk.

A barokk elsajátítása meggyorsította az új orosz irodalom kibontakozását és fejlődését, új témákkal, új művészi kifejezőeszközökkel gazdagította az orosz irodalmat. Szerepe azért is roppant fontos, mert — mint Jerjomin professzor írja — ez a stílus új, addig nem, vagy csak kevésbé ismert műfajokat honosított meg az orosz irodalomban, mégpedig a költészetet és a drámát,<sup>10</sup> ezeknek virágzása, elterjedtsége a XVIII. században már egy bizonyos értelemben saját talajról indulhatott, nem kis mértékben a XVII. század irodalmi tapasztalatainak figyelembevételével, illetve ezekkel a tapasztalatokkal való vitában, mint ez a versreform kidolgozása során történt.

D. Sz. Lihacsov elemzése szerint a barokk orosz befogadását és elsajátítását megkönnyítette, hogy a nyugat-európai barokk kései szakaszán eszmei vonatkozásba nem kötődött olyan határozottan és kifejezetten a katolikus ellenreformációhoz, és általában meghatározott eszmeifilozófiai tartalom egyre kevésbé játszott domináns szerepet ebben a stílusban, mind erősebben a formai elemek kaptak határozott hangsúlyt, ezek váltak egyre fontosabbá az írók számára is. Ennek következtében azután ez a stílus egyre inkább képes volt arra, hogy a katolikus országokon kívül más, így protestáns és pravoszláv országokban is tért hódítson, így kapott szerepet ezeknek az országoknak az irodalmában is, függetlenül a katolikus tartalomtól.

A barokk formai elemeire egyébként is kevésbé jellemző a meghatározott nemzeti vonások érvényre jutása, a körülhatárolható nemzeti sajátosságok, a barokk irodalmi művek ezért is terjedtek és voltak terjeszthetők könnyen a különböző országokban, majd megjegyzi, hogy a barokk nem ismert országhatárokat.<sup>11</sup> Megállapítását bizonyítja, hogy a különböző tradíciójú, berendezkedésű országokban oly hamar megjelentek és népszerűvé váltak a barokk művek fordításai. Erdemes és talán nem is szükségtelen ennek kapcsán egy olyan irodalmi példát kissé részletesebben megvizsgálni, amelynek orosz vonatkozásban is fontos szerepe van.

A XVII. században Oroszországban rendkívül fellendül az érdeklődés más országok irodalma iránt és addig nem látott méreteket ölt az „idegen” könyvek fordítása. Így fordítottak le a cár egyenes kívánságára egy olyan könyvet, amelynek forrásául egy 1481-ben kiadott és egy ismeretlen szerzetes által írott vallásos témájú elbeszéléseket tartalmazó kötet szolgált. A kötet címe: *Speculum exemplorum ex diversis libris in unam laboriose collectum*. Az 1481-ben kiadott könyv közvetlen fordításairól nincs adatunk, tagadhatatlan azonban az a tény, hogy a fenti kötet alapul, forrásul szolgált egy hasonló tartalmú gyűjteményes kötet megírására, erre utal a szerző-összeállító Johann Maior tudós jezsuita, aki, mint a címben is megemlíti, felhasználta elődje művét, azt jelentősen, kb. 160 elbeszéléssel kiegészítette és 1605-ben kiadta. A kötet teljes címe: *Speculum Magnum exemplorum ex plusquam LX auctoribus pietate, doctrina et antiquitate venerandis, variisque tractatibus exce(r)ptum ab Anonimo quodam, qui circiter Annum Domini 1480 vixisse deprehenditur. Nunc per quendam patrem e Societate Jesu ab innumeris mendis et fastidiosis breviationibus vindicatum, variis notis auctorumque citationibus illustratum et appendice locupletatum. Duaci 1605 ap. ican. Bellerum (in 4)*, elterjedtebb és rövidebb címén: *Speculum Magnum*. A kötet elbeszélései a szentek életéből merítik a témájukat és a katolikus vallási dogmák igazát bizonygatják. A kötet bőséges anyagot nyújtott a prédikációk-

<sup>9</sup> Mathauzenova, *Světla*: Baroko v ruské literatuře XVII. století. In: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

<sup>10</sup> Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958. 84—85.

<sup>11</sup> Д. С. Лихачев: уо. 207.

ban elmondható példabeszédekhez, emellett a katolikus valláshoz való hűség szellemében nevelte a laikusokat, akiknek körében szintén nagy népszerűsége tett szert. A *Tükör* (orosz címe *Nagy Tükör – Великое Зерцало*) olvasása közben a hívő elmélkedhetett saját lelkének erényeiről és bűneiről, valamint megszemlélhette ebben a „tükörben” a hívságos világ bűneit és hibáit. A XVII. és XVIII. században a jezsuiták buzgón terjesztették az ájtatosságra nevelő könyvet a különböző európai országokban. A *Speculum Magnum* a XVII. században került Lengyelországba, itt lengyel nyelvre is lefordították 1624-ben, népszerűségét tanúsítja, hogy még ebben a században három kiadása volt Lengyelországban. A kötet mindegyik kiadása megtalálható az orosz könyvtárakban.<sup>12</sup> A gyűjteményes kötet orosz nyelvű fordítása 1677-ben készült el, valószínűleg azok az Ukrajnából Moszkvába áttelepült művelt teológusok szorgalmazták a fordítást, akik a kijevei hittudományi akadémián alaposan megismerték a lengyel irodalmat, és a lengyel kultúra általában erős hatással volt rájuk. Ezt a ténytet is figyelembe véve jogosan vetődhet fel az a kérdés, hogyan lehetséges egy, a jezsuita szerzetesek által terjesztett és népszerűsített könyv megjelenése, amely a katolikus szentek életét és csodáit tárgyalja? Mindez pedig az orosz ortodox egyház jóváhagyásával és a cár kívánságára történjék?

Az ájtatos olvasmányok iránti igény, amelyek ugyanakkor szórakoztató formában nevelik jobb erkölcsre és erősebb hitre a hívőket, fontos volt az oroszok számára is a lázadásokkal, háborúkkal zsúfolt században. A fordítás során kihagyták belőle mindazokat az elbeszéléseket, amelyek kimondottan a katolikus egyházzal szólnak, a római pápa helyett pl. rendszeresen és következetesen pátriárkát írtak, megváltoztatták a szentek nevét, katolikus helyett keresztényt, kálvinista helyett eretneket írtak stb., kihagyták azoknak a szerzőknek a névsorát, akiket a *Speculum Magnum* forrásként felsorolt, a művekre való hivatkozásokat, amelyek a latin és a lengyel nyelvű kiadásokban szerepeltek; egyszerűen a fordítók az orosz kiadásból kiemelték mindent, ami a katolikus eredetre emlékeztethetett. Hasonló példát a magyar barokk irodalomban is találhatunk: Pázmány Péter népszerű *Imádságos könyvét* Mihálykó János eperjesi evangélikus prédikátor protestánsok számára is kiadta, illetőleg anyagát részben átvette. Megemlíthetünk az orosz *Nagy Tükör*höz hasonló példát is a korabeli magyar irodalomban: a katolikus egyházi énekek terjedését és felvirágzását elősegítette, hogy a jezsuiták felismerték az anyanyelvi énekek népszerűségét, ezért a reformáció eme vívmányát a magyar egyházi énekek területén az ellenreformáció szélesen felhasználta, miután természetesen a megfelelő szellemben átdolgozta azokat. A *Speculum Magnum*ban megtalálható példázatok, kis történetek nagy részének tematikája a barokk kezdeti szakaszán az irodalmi művekben rendkívül erősen érvényesülő hangulatot fejezi ki: így a földi élet mulandóságát, a halandóra a túlvilágon váró élet képeit. Különösen színesek, fantáziadúsak azok a jelenetek, amelyek a bűnösökre váró kínokat, szenvedéseket részletezik; számtalan látomás, csodás álomlátás tarkítja az elbeszéléseket, amelyek azt a célt szolgálják, hogy a fantasztikumot a realitáshoz kapcsolják. Az allegória, a képek egymásra zsúfoltsága ugyancsak jellemző a kötetben található kis elbeszélésekre. Számtalan mitológiai történet, antik szerzők műveiből vett részletek tarkítják a gyűjteményt.

A *Speculum Magnum Exemplorum*, ill. *Великое Зерцало* jelentőségéről nem csupán a XVII. századi két orosz fordítás tanúskodik, hanem az a nagy népszerűség is, amelyre a kötet a világi olvasók körében is szert tett. Témáit, motívumait felhasználták a század írói, de hatásával a későbbi századok irodalmában is találkozhatunk, nem is beszélve a népköltészeti alkotásokról. Hasonló jelenségnek lehetünk tanúi a magyar irodalomban is, ezt bizonyítja a XVIII. századi magyar író, Taxonyi János könyve: *Az emberek erköltséinek és az Isten igazsága tükörei*. Taxonyi egyéb források mellett felhasználta könyvéhez a kiadó és bővítő Maior munkáját. Ezeknek az átdolgozásoknak a magyar irodalom fejlődésében meghatározott szerepe van, amennyiben a XVIII. század nem nagyszámú prózai elbeszélései között van a helyük. Emellett az oroszhoz hasonlóan a magyar mesék és mondák világára szintén hatást gyakorolt: a szószékéről elhangzó példabeszédeket a nép fantáziája tovább színezte, szőtte már népmeseközegben. Ezt a példát a *Speculum Magnum Exemplorum*mal kapcsolatban csupán azért emeltem ki, mert barokk jellegéhez nem fér kétség, emellett érdemes felfigyelni arra, hogy az orosz barokk irodalom fejlesztésében határozott szerepet kapott, természetesen a katolikus elemek halványítása, ill. számos esetben ezeknek az elemeknek a törlése után. A XVII. század első orosz költője, Szimeon Polockij zíviesen merített versei számára témát ebből a könyvből, de még az orosz óhitűek (raszkolnyikok) körében sem keltett gyanakvást katolikus jellege. Őket pedig igazán nem lehetett „latin eretnekséggel” vádolni, mint tették ezt a kijevei akadémián nevelkedett latinos műveltségű Polockijjal. Az óhitűek éberrel ügyeltek az idegen könyvek fordításaira, és ezt a gyűjteményt nem pellengéreztek ki, hanem még a raszkolnyikok által

<sup>12</sup> Державина, А. Д.: «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., «Наука». 1965. 20–21.

szenként tisztelt Avvakum is felhasználta a kötet egyes motívumait *Önéletírásában*, bármily paradoxnak is tűnhet a XVII. század orosz irodalmának ismerői körében, hogy Avvakummal kapcsolatban barokk elemek hatásáról beszélünk. Nem fogtak gyanút a kötet katolikus jellegével kapcsolatban Avvakum későbbi követői sem (pl. a Deniszov fivérek), mert számukra a *Speculum Magnum Exemplorum* oroszított változata összecsengett azokkal az igényekkel, amelyeketők a hívők vallásos nevelésével kapcsolatban támasztottak, témái, stílusa egyaránt kifejezték az oroszok számára éppoly jól ismert rettegést és félelmet, mint a nyugat-európai hívők számára. A barokk nem orosz talajból született ugyan, de mint a fenti példa is mutatja, rendkívül gyorsan idomult a helyi viszonyokhoz, ízléshez és igényekhez. Ahhoz azonban, hogy ez a stílus tért hódítson egy olyan országban, egy olyan irodalomban, amelyben hiányzott a barokk stílus kialakulásának számos előfeltétele, szükség volt egy olyan befogadó közegre, ahol ez a stílus egyáltalán átvethető, átvehető volt, ahol, ha változtatott formában és szerepkörrel is, de mégis táptalajra, befogadásra talált, ahol az irodalmi fejlődés szempontjából meghatározott szerepet tölthetett be, ha ez a szerep nem is azonos és nem olyan mindent átfogó jellegű, mint a nyugati országokban.

\*

Néhány mondatban talán érdemes emlékeztetni a XVII. századi Oroszországban kialakult sajátos körülményekre. Ezt a századot az orosz történelem egyik legviharosabb korszakának tekintik; tragikus, véres események sorozata rázta meg a társadalom egészét, nem véletlen, hogy már a század eleje a történelemírásban is elfogadott „zavaros idők” (szmutnoje vremja, szmuta) elnevezést kapta. Ez az a kor, amikor a Rurik dinasztia utolsó tagjának halála után (akit a korabeli legendák szerint Godunov öletett meg) Borisz Godunov vette a kezébe a hatalmat és cárrá koronáztatta magát. Rövid ideig tartó uralkodása után megindult a harc a cári trón birtoklásáért. A belső harcok, parasztfelkelések által amúgy is legyengült állam ellen támadások, háborúk sorát indították a lengyelek és a svédek, és a fővárost, Moszkvát is elfoglalták, a hatalom birtoklásának érdekében a legfantasztikusabb eszközöket is felhasználták (a legismertebb az ún. Ál-Dimitrijek megkoronázása). A „zavaros idők”-nek a Romanovok uralomra jutása vetett véget, hogy aztán az 1670–71-ben a kozákok körében kirobbant és egyre szélesebb méreteket öltő Sztjepán Rázin vezette parasztfelkelés, azután az ugyancsak hatalmas néptömegeket felbolygató egyház-szakadás rengesse meg a lengyelek, svédek ellen továbbra is háborúkat viselő országot (1667–71). A felsorolt események csupán kiragadott példák annak bizonyításául, hogy a történelmi események nyilvánvalóan a korábbi időknél jóval erőteljesebben közrejátszottak a régi irodalmi műfajok, témák megváltoztatásában.

E korban Oroszországban fokozott érdeklődés figyelhető meg az idegen országok élete, népei, szokásai iránt. Az a „nyugatra nyitás”, amely I. Péter korát jellemzi, ha nem is olyan intenzitással, de mégis ebben a században kezdődik. A követeket pl. azzal bízták meg, hogy a cár részére részletes beszámolókat készítsenek a nyugati országokban elfogadott szokásokról, különösen pedig a királyi udvarok ceremóniáiról, a városok építészetéről, a színházi előadásokról. Ezek a beszámolók élményszerűek, erősen részletezők, a követek leírják, kik, milyen méltóságok milyen fogadtatásban részesítették őket; nemcsak Oroszország érdeklődött Nyugat iránt és kívánt kilépni elzárkózottságából, hanem az orosz birodalom is eléggé a figyelem középpontjába került, főként az egyre inkább erősödő oszmán veszély miatt. A kapcsolatok felvétele, az aktív érdeklődés természetesen nem merült ki a követek és nagyszámú kíséretük utazásai-val. Egyre több és több külföldi könyvet is lefordítottak: az orosz irodalom kezdeti szakaszát kivéve soha addig nem fordítottak ilyen mennyiségű könyvet orosz nyelvre. A társadalom struktúrájának változásával, az idegen könyvek népszerűségével párhuzamosan új írói réteg kezdett kialakulni; mindezek a tényezők szerepet játszottak abban, hogy a korszakban erőteljesen fejlődött az új, világi irodalom, és új témák, műfajok keletkeztek és honosodtak meg. Az új elleni harcot és aktív ellenállást képviselték a régi „igaz pravoszláv hit” őrei a pravoszláv egyházon belül. A XVII. században rendkívül élesen vetődött fel a cári hatalom és az egyház kapcsolata. Nyikon pátriárka azon követelése, hogy a cár ismerje el a hit, illetve az egyház mindenekfelettségét, végül a pátriárka száműzetéséhez vezetett. Igaz ugyan, hogy a cár támogatta Nyikon reformtörekvéseit: így pl. a régi egyházi könyvek újrafordítását, azt, hogy kiküszöböljék a régi fordítások vagy a másolások során bekerült hibákat, az ortodox vallási rítusok összehangolását más pravoszláv országok vallási rítusaival, azaz minden olyan intézkedést, ami megfelelt a cár azon célkitűzéseinek, hogy növelje tekintélyét a pravoszláv világban, de nem tűrte azt, hogy az egyház, a cári hatalom rovására növelje tekintélyét, s ezért a cár száműzetésbe küldte az uralomra törő pátriárkát. Nyikon újító törekvései erős ellenállásba ütköztek az orosz konzervatív papság körében, míg ez az ellenállás végül az egyházon belüli szakadáshoz vezetett. A cár egyébként egy ideig felhasználta a papi opozíciót Nyikkonnal folytatott harcában, de hatalma megerősödése után kegyetlenül le számolt a rasz-

kolnyikokkal, vezetőiket, köztük Avvakum főpapot máglyán égették meg. Az egyházon belüli viták, harcok egy nagy irodalmat teremtettek, és ennek az irodalomnak egyes képviselői, mint pl. az Avvakummal hitvitákat folytató Polockij, a barokk stílusú hitvitairódalom egyes eredményeit is felhasználták a hatásosabb meggyőzés érdekében. A Nyikon pátriárka által követelt reformok megvalósítására a cár nagy gondot fordított aztán is, hogy száműzte a reformokat kezdeményező Nyikont. Az egyházi könyvek kijavítása, újrafordítása azonban azt is jelentette, hogy nyelveket tudó emberekre, fordítókra, képzett teológusokra volt szükség. Ukrajna és Belorusszia adta a Moszkvába hívott teológusok zömét, így telepedtek le az orosz fővárosban Jepifanij Szlavinyeckij, Arszenij Szatanovszkij, Damaszkijn Ptickij, Szimeon Polockij és más szerzetesek. Az ukrán szerzetesek latinos műveltsége természetesen nagy gyanakvást váltott ki a török hódoltságú területekről Moszkvába érkezett görög teológusok körében. Vitáik, pl. a görög vagy latin irányultságú oktatási rendszer előnyeiről, hitvitákkal is bonyolódtak, ahol gyakran érte a pápista eretnekség vádját a latinos művelődés támogatóit. A kormányzat általában kompromisszumokat kötött a vitatkozó felekkel, és mindkét oldalt felhasználta az égetően fontos művelődési program kidolgozásához: a görög hit védelmezői és a latinosok (általában így nevezték a kijevi szerzeteseket) egyaránt részt vettek az iskolák szervezésében és az ott folyó oktatási tevékenységben, a könyvfordítók és a tolmácsok képzésében, hiszen egyre több idegen nyelvet beszélő hivatalnokra volt szükség a kormányzások munkájában; ugyancsak aktívan közreműködtek a könyvnyomtatás fejlesztésében, könyvtárak szervezésében, az egyre bonyolultabb és sokoldalúbb képzettséget igénylő államapparátus művelt hivatalnokokkal való ellátásában és felkészítésében.

A tudós szerzetesek az elvégzendő munkákhoz nemcsak teológiai könyveket hoztak Moszkvába, hanem prédikációs gyűjteményeket, történelmi könyveket, a híres ukrán teológiai akadémián népszerű antik szerzők és korabeli írók műveit is. Az ukrán-belorussz kultúra kultúrtörténeti szerepe a XVII. századi orosz kultúra és irodalom fejlesztésében tagadhatatlan: a „nyugatosok” közreműködtek fontos latin nyelven írt technikai, tudományos és irodalmi művek lefordításában, a verselés, a drámaírás meghonosításában. A vers- és prózatechnika orosz nyelvű kimunkálása új, eddig nem ismert műfajok kidolgozását jelentette, és mindezzel az ukrán szerzetesek a barokk stílust is meghonosították az orosz irodalomban.

\*

A barokk csupán *egyike* volt azoknak a törekvéseknek, amelyek az orosz irodalom megújításában szerepet játszottak. Korszakos jelentősége elsősorban a költészet terén érvényesült. Éppen ezért ezt a területet emelném ki. A középkori orosz irodalomban a műköltészet nem kapott olyan fontos szerepet, mint a nyugat-európai irodalmakban annak ellenére, hogy nyomaival találkozhatunk a középkori vallásos irodalomban. Ennek okai tulajdonképpen ma is feltáratlanok, hiszen a bizánci irodalom, amely az orosz irodalom kialakulásában döntő szerepet játszott, fejlett költészettel rendelkezett. A kutatások, vizsgálatok, amelyek a költészet hiányának okait vizsgálják, inkább hipotetikus jellegűek. A XVII. század jelentett ezen a területen gyökeres változást.

Az orosz költészet fejlődését vizsgálva elmondhatjuk, hogy bár kialakulásában a lengyel és az ukrán barokk szerepe vitathatatlan, ugyanakkor orosz nyelven, orosz közegben fejlődött és rendkívül fontos szerepe volt a XVIII. századi költészet felvirágzásában. A XVII. századi versek körülhatárolhatóan *orosz* sajátosságait azonban nehéz lenne kimutatni. Maga a verselés lényegében a lengyel verselés adaptációja, ez a fajta verselés nem is tudott az orosz versritmus alapjává lenni, ezt a verselést alakította, reformálta a XVIII. század két költője: Tregyiaikovszkij a népköltészet ritmikai sajátosságainak vizsgálata után, majd Lomonoszov a német művészet tapasztalatainak felhasználásával. A szillabikus vers monotoníája a XVII. században mégis újnak hatott, a szakadék a specifikus orosz ritmika és a lengyel állandó hangsúlyon alapuló versritmus között nem volt annyira erősen érzékelhető, az oroszok számára a templomi imák kissé nyújtott éneklő ritmusát jelentette.

Az első szillabikus költeményeket a Novij Jeruszalim (Új Jeruzsálem) kolostor szerzetesei írták, ahol a kolostor kórusának megszervezését meghívott szerzetesekre bízta. Feltehetőleg nemcsak a templomi éneklésre, hanem verselésre is tanították az orosz szerzeteseket. A költemények között számos színvonalas alkotást találunk, különösen kiemelkedik közülük egy German nevű szerzetes néhány írása. Jellegüket, témájukat tekintve ezek a versek a himnikus költészethez sorolhatók, Krisztust, az Istenanyát és a különböző szenteket dicsőítik. Említésre méltó új jelenség (a versek megjelenésének ténye mellett) az akrosztichon alkalmazása, amely általában a szerzők nevét rejtette. A pravoszláv írók ugyanis a hit követelte alázat jegyében a korábbi évszázadokban nem nevezték meg magukat.

Az orosz költészet születését és felvirágoztatását azonban e kezdemények ellenére a Moszkvában tevékenykedő Szimeon Polockij és köre, illetve Polockij tanítványai jelentik az



orosz irodalomtörténetben. A költői tevékenység mellett magas színvonalon művelték a szó-noki (elsősorban prédikációs) műfajokat is, amelyek az orosz középkorban népszerűek és el-terjedtek voltak, azonban a XV. és XVI. században hanyatlottak, halványultak, míg végül a XVII. század költői barokk stílusban fejlesztették azokat tovább: erről tanúskodik Polockij két prédikáció-gyűjteménye.

Polockij és íróársai reprezentálják *elsősorban és a legkimutathatóbban* a barokk stílust az orosz irodalomban, és ez főként költői működésükben mutatható ki.

A barokk orosz képviselőinek tevékenységében feltűnően fontos helyet kapott a művelt-ség kiterjesztése: mindannyian tanítottak, prédikáltak, fordítottak. Csoportjukat ellenfeleik gyakran nevezték „latinizálóknak”, részben beállítottságuk, részben gyakorlati tevékenységük szolgáltatta erre az okot. Nagy számban fordítottak latin nyelvű könyveket és oktatói tevéken-ségükben is fontos szerepet kapott a latin nyelv tanítása. Ellenfeleik, a grekofilek és a konser-vatív orosz papok nagy gyanakvással és nem titkolt ellenszenvvel figyelték munkásságukat. Oktatási célkitűzéseikben valóban érződik a jezsuita kollégiumok tapasztalatainak a felhasználása is. Az újításra, bizonyos európaizálásra törekvő kormányzat támogatta törekvéseiket, de a nagy hatalmat jelentő egyházzal szemben nem lépett fel határozottan, és ezek a viták a leggyakrabban kompromisszumokkal végződtek. Polockijék könyvtáraiban elsősorban a latin nyelvű munkák kaptak helyet. A XVII. század orosz költészetének kutatója, A. M. Pancsen-ko<sup>13</sup> arra hívja fel a figyelmet, hogy ezeknek az íróknak alig volt orosz könyvtár, és viszonylag kevés görög mű szerepet jegyzékeikben. Talán nem túlzás itt a könyvtár szót használnunk, hiszen a XVII. század körülményei között gyűjteményeiket nevezhetjük könyvtárnak, külö-nösen az akkori orosz művelődési helyzetet is figyelembe véve.

Az orosz barokk képviselői mind szerzetesek voltak, akik kevés kivétellel már felnőtt férfiként tettek szerzetesi fogadalmat és öltöttek szerzetesi csuhát. Némelyek közülük, így maga Polockij vagy Sztefan Javorszkij, éveket töltöttek jezsuita kollégiumokban, hogy mű-veltségüket tökéletesítsék, sokoldalúbbá tegyék. Nem voltak aszkéták, de azt tartották, hogy a szerzetesség a tudós férfiak számára előnyös, mert a kolostorok falai között maradéktalanul a szellemi tevékenységnek szentelhetik tehetségüket, a mindennapok gondjai, „a földi hív-ságok” nem vonják el figyelmüket a tudománytól, az irodalmi tevékenységtől. Ezt a véleményt szinte programszerű megfogalmazásban Polockij fejtette ki *Женитба* (Házasság) c. versében.

Az a tény, hogy az orosz irodalom barokk írói szerzetesek voltak, erősen meghatározta tematikájukat és részben az általuk művelt műfajokat is: szó-noki műveik, prédikációik nagy-részt kiadatlanok, költészetükben azonban, tevékenységükkel összhangban, főleg a vallásos és a didaktikus témák dominálnak. Ha a nyugat-európai barokk irodalmakhoz hasonlítjuk az orosz irodalomnak ezt az ágát, arra a következtetésre jutunk, hogy a barokkra jellemző életérzést hiába keresnénk írásaikban. Ezt azonban nem nevezném az orosz barokk sajátosan orosz vonásának, hanem úgy vélem, hogy ez inkább a lengyel barokk *átalakítása* orosz vi-szonyokra a befogadhatóság érdekében, ez a jellegzetesség pedig elsősorban egyes tipikusan barokknak nevezhető témák kihagyásában, elkerülésében jelentkezik:

Így például az orosz szerzetes költők, akiket hitük tilalmi költői tevékenységükben is kötöttek, sohasem fedlekaztek meg pravoszláv szerzetesi mivoltukról. Bármennyire újszerű volt is az izlésük ellenfeleik szemében, mégis a pravoszláv vallást vallották, amely ellen nem is akartak vétetni. Az orosz irodalomban a XVIII. századig pl. a szerelem csak a népköltészetben kapott megfogalmazást, az irodalmi alkotásokban csak nagy ritkán jelenik meg, akkor is a népköltészet beszűrődésének eredményeképpen. A szerelem témája a XVII. század barokk költészetében, sem szerepel a barokk költők ugyancsak nem írnak az élet örömeiről sem, mint ahogyan ismeretlen maradt költészetük számára az eksztázis, a szenvedés kultusza is, a mártíromság gyönyörűséggel való vállalása és annak részletezése, vagyis olyan témák, amelyek általában jellemzők a barokkra.<sup>14</sup>

A barokk jelleget sokkal kimutathatóbban a formai vonások képviselik költészetükben; a gyakori metafora- és allegória-halmazás, a szavak jelzőkkel való díszítése és túldíszítése, a barokkos motatfűzés, mindezt nagyon gyakran, könnyed eleganciával és bizonyos arisztokr-atikus göggel művelték. Tevékenységük, helyzetük, etikai és esztétikai elveik, valamint iro-dalmi izlésük hasonlósága szinte írói közösség benyomását kelti, ami egyedülálló a XVII. század orosz irodalmában, mai szóval mondhatnók, hogy Polockij költői iskolát teremtett, amelynek tagja volt a századvég minden jelentős költője, Szilveszter Medvegyev, Karion Isztomin, Dmit-rij Rosztovszkij, Sztjepan Javorszkij, hogy csak a jelentősebbeket említsem.

Műveik teljesebb publikálása még a jövő feladata, jelentősebb alkotásaikat válogatá-sokban olvashatjuk. Kivételt képez Polockij költészete, akinek a műveiből egy gyűjteményes

<sup>13</sup> Панченко, А. М.: Русская стихотворная культура XVII века. Л., «Наука» 1973 г. 142.

<sup>14</sup> Панченко, А. М.: Уо.: 194.

kötet jelent meg, írásai helyet kapnak ezenkívül minden XVII. századi válogatásban is. Ezért szeretném a XVII. század barokk költészetét az ő tevékenységével példázni, hasonlóképpen a XVIII. század első felének orosz irodalmából is egy költő, Lomonoszov kiválasztásával megmutatni a barokk sajátosan alakult és alakított variánsát. Lomonoszov költészete tükrözi részben az orosz irodalom megváltozott orientációját, részben pedig az I. Péter reformjai következtében átalakult belső helyzetet. Költészete a barokk második és egyben utolsó stádiumát is jelentette az orosz irodalomban, és ugyanakkor törekvést egy új stílus, az orosz irodalmi klasszicizmus kidolgozásához.

\*

A belorusz származású Szymeon Polockij (1629-ben született Polock városában, innen a neve is), a kijevi hittudományi akadémián tanult, ennek elvégzése után egy jezsuita kolégiumban tökéletesítette műveltségét. Szülővárosában tanított, majd 1664-ben Moszkvába költözött, ahol az első időtől kezdve energikusan, céltudatosan tevékenykedett: feladatul kapta, hogy latinra oktassa a cár mellett működő hivatalnokokat, tanította, nevelte a cár gyermekeit, cári parancsra hitvitákat folytatott a raszkolnyikokkal és ugyancsak részt vett a Nyikon pátriárka ellen folytatott vizsgálatban; teológiai, liturgiai kérdésekben folytatott vitáinak, nézeteinek anyagát a *Жезл правления* címmel 1667-ben kiadott kötetében gyűjtötte össze, emellett foglalkozott a barokkban oly kedvelt színpadi művek oroszországi meghonosításával is. Polockij a cár hűséges híve volt, minden általa kirótt feladatot buzgón teljesített, írásaiban magasztalta az uralkodó nagyságát, de soha semmiféle méltóságot nem viselt, mert sokirányú tevékenysége mellett mindig az irodalmat, a költészetet tartotta a legfontosabbnak, élete értelmének.

A különböző években írt verseit végül egy kötetbe gyűjtötte, amelynek a *Вертоград многоцветный* (Tarka kert) címet adta (1679). A kötet nem véletlenül viselte a „Tarka kert” címet; a versek tartalmi, formai különbözősége indokolta tette ezt. Költményeivel tanítani és szórakoztatni kívánta művelt olvasóit, elsősorban a cári család és az udvar tagjait, ez magyarázza gyűjteményes kötetének enciklopedizmusra való törekvését, innen ered a versek témától, terjedelemtől független egymásutánja is. Keresztény legendákat, mitológiai történeteket, történelmi anekdotákat, a mindennapok visszasságait kipellengérező versek követik egymást gyűjteményében. *Кынецтво* (Kereskedők) c. verse után, amelyben találékonnyan figurázza ki a kereskedők vétkeit, mert a kereskedői rend, mint írja «без греха едва может быти» („aligha lehet meg vétek nélkül”), a szerzetesek életét is leleplezi, ezzel tulajdonképpen a kor orosz irodalmi divatjának is hódol (*Монах*—Szerzetes), majd váratlanul a *Гражданство* (Honpolgár) c. verse következik, amelyben az uralkodóról, a törvények tiszteletben tartásának fontosságáról ír. Ez a fajta tematikai tarkaság jellemzi az egész kötetet és ez érvényesül bizonyos fokig formai kérdésekben is: a szentencia jellegű néhány soros versek gyakran terjedelmes epikus jellegű művekkel váltakoznak, pl. a *Любовь к подданным* (Az alattvalók iránti szeretet) és a *Деламу* (Cselekedni) verseket követi az *Истина* (Igazság), a *Суд* (Bíróság). Az utóbbiban Trajanus római császárról és egy szegény özvegyről szóló adomát dolgoz fel.<sup>15</sup> A történelmi témákat, anekdotákat főként a neolatin szerzők műveiből merítette, de gyakran fordult a *Speculum Magnum* c. kötethez is. Itt említeném meg, hogy némely versének témája Taxonyi János *Tüköreib*ben található elbeszélések témáival rokon, és ez azokban az esetekben nyilvánvaló, amikor mindketten a *Speculum Magnum*-ból merítették.

A *Вертоград многоцветный* verseit Polockij különböző években írta, és amikor elhatározta, hogy egy kötetbe gyűjti a különböző évek költői termését, egy másik gyűjteményes kötet gondolata érlelődött meg benne, amelyben a zsoltárok verses feldolgozását kívánta közreadni. Lényegében ez a gondolat is a lengyel példa nyomán született, erre utal a kötet előszavában maga Polockij is. Ebből az elhatározásból keletkezett a *Псалтырь рифмотворная* (Rímes zsoltár) c. kötete (1680). Polockij merészségét csak akkor értékelhetjük igazán, ha emlékezünk arra, hogy az orosz irodalomban már maga a vers műfaja is bátorságot jelentett a XVII. században, itt még ehhez járult az is, hogy szent, kanonikus szöveget kívánt rimbe szedni. A zsoltárok prózai fordítása az oroszok körében az egész középkor folyamán a biblia legnépszerűbb része volt, a tudós szerzetesek — az irodalmi emlékek alkotói és másolói — innen merítették a legtöbb példát, a legtöbb hasonlatot, ezt idézték a leggyakrabban, az olvasni tudó laikusok a bibliának ezt a részét ismerték a legjobban, ebből tanították írni-olvasni a gyermekeket, még a jóslatokhoz is a zsoltárokat használták. A szent textus verssé alakítása egy olyan országban, ahol már maga a vers a költőre vonhatta a „pápista eretnokség” vádját, könnyen adhatott okot támadásokra a konzervatív papság körében. Polockij tudatában lehe-

<sup>15</sup> Полоцкий, Симеон: Избранные сочинения. М.—Л., Академия Наук 1953.

tett újító merészségének; ez magyarázza hosszas indokolását és öngazolását a könyvhöz írt előszóban. A verses zsoltárok körül támadt vitákról, támadásokról, amelyek a költőt érték, részletesen ír válogatott műveinek kiadója, I. P. Jerjomin.<sup>16</sup>

A *Вертюг* c. kötet mellett, ha *Псалтырь рифмотворная* c. könyvét vizsgáljuk, elmondhatjuk, hogy míg az előbbivel elsősorban kultúrtörténeti missziót teljesített: új műfajokat, formákat, új stílust honosított meg az orosz irodalomban, új ismeretekkel gazdagította olvasóit, kitágította érdeklődési körüket, második kötetében a kötött, kanonikus szöveg ellenére sokkal inkább költői tehetsége, egész egyénisége került előtérbe. Polockij, a költő ebben a kötetben jelenik meg, ezt annak ellenére is állíthatjuk, hogy könyvében érezzük a latin és lengyel nyelvű verses zsoltárok hatását.

A zsoltárok átköltése során Polockij ügyelt arra, hogy tartalmi vonatkozásban ne kerüljön ellentmondásba a bibliai szöveggel. Minden ebbéli igyekezete ellenére mégis azt figyelhetjük meg szövegeinek olvasásakor, hogy a költő sokkal gyakrabban kerekedett benne felül az írás során, mint azt egy XVII. századi szerzetesnél feltételeznénk: személyes érzelmei, a támadások miatt érzett keserősége gyakran átsüt a szövegben. A kellemesebb, ritmikusabb hangzás érdekében a zsoltárokat gyakran rövidítette, átfogalmazta, egyes esetekben kibővítette, a barokk költészetben gyakran alkalmazott stilisztikai eszközökkel, költői képekkel gazdagította. 1953-ban kiadott gyűjteményes kötetéből emelnénk ki néhány példát. Az első zsoltár feldolgozása a biblia szövegével majdnem szó szerinti megegyezést mutat. Az eltérés itt ritmikai vonatkozásban figyelhető meg elsősorban: 11 szótagos sorokból áll, az ötödik szótag után cezúrával és következetesen alkalmazott páros nőrímeikkel. A 34. zsoltárból veszem a példát, mert itt a költő személyes indulata, szenvedélye világosan tükröződik. A különbözőséget annak ellenére érzékelhetjük, hogy a biblia szövege nem a XVII. századból való, ilyen kiadás nem állott rendelkezésre.

#### Polockij átköltése:

Суди, господи, мя обидящия,  
возбрани, боже, меня борющия,  
невинна суща!<sup>17</sup>

#### Bibliai szöveg:

Вступись, Господи, в тяжбу  
с тяжущимися со мною, по-  
бори борющихся со мною

Polockij nemcsak az ígét ismétli, hanem a nyomatékosság kedvéért megismétli a főnevet is (господи, боже), ezzel bizonyos retorikus árnyalatot visz a szövegbe, ugyanakkor kiegészíti egy bővítménnyel, amelyben büntelenségre utal az igaztalan támadásokkal szemben.

яко пред ветром прах, да  
расточатся  
в разные страны;  
аггел господень их да оскорбляет,  
аггел господень их да погоняет  
в тьме путем ползким!<sup>18</sup>

Да будут они как прах пред  
лицем ветра и, Ангел Господень  
да прогоняет их;  
Да будетъ путь их теме и  
скользок, и Ангел Господень  
да преследует их.

A mai orosz szöveg gördülékenysége mellett is érezhető Polockij erősebb érzelmi telítettséget, szenvedélyességet tartalmazó átköltése. A költői hatást anaforikus kezdéssel és szintaktikailag párhuzamos mondataival, aláhúzott sorvégi összecsengéssel, szóismétléssel valósította meg. Érdemes megemlíteni, hogy Pázmány Péter szónoki beszédeinek hatását hasonló eszközökkel fokozta, így például *Feleletében*, amelyben Magyarival vitázik. Egy harmadik példát már csupán azért említenék Polockij zsoltárátköltéseiből, mert hatását a XVIII. század egyik legjelentősebb költői egyéniségénél, Gyerzsavinál fedezhetjük fel:

#### Polockij átköltése:

Востани, боже, сотвори суд правый,  
господи, зри прю, даждь суд, — да лукавый  
не веселится!<sup>19</sup>

#### Bibliai szöveg:

Подвигнись, пробудись для суда  
моего, для тяжбы моей, Боже мой  
и Господи мой!

Gyerzsavin híres költeménye, a *Властителям и судиям* (A hatalmasokhoz és bírákhoz) is Polockij szenvedélyes szövegét hívja segítségül.

<sup>16</sup> *Полоцкий*, Симеон: Избранные сочинения. М.—Л., «Академия наук», 1953.

<sup>17</sup> *Полоцкий*, Симеон: Уо. 85.

<sup>18</sup> Уо. 86.

<sup>19</sup> *Полоцкий*, С.: Уо. 87.

Gyerzsavin költeményének utolsó versszaka:

«Воскресни, боже! Боже правых!  
И их молению внемли:  
Приди, суди, карай лукавых,  
И будь един царем земли».<sup>20</sup>

Ha Polockij szerepéről olyan értelemben beszélünk, amely az irodalmi ráhatás kérdését veti fel, azt kell mondanunk, hogy ezt elsősorban a „Rímes zsoltárok”-ban fedezhetjük fel. Első kötete, a *Вертоград многоцветный* kortársai és XVII. századi követői körében tette irodalmi példaképpé, ők gyakran fordultak ehhez a kötethez témáért, költői eszközökért. A verses zsoltáros kötet azonban, népszerűsége folytán, nemcsak a XVII. század barokk költői körében vált fontos kézikönyvvé, szívesen olvasták a világiak is, és miután a XVII. század orosz zeneszerzője, Titov megzenésítette, a kötet Polockij legnépszerűbb alkotása lett. Egyébként a zenetörténészek Polockij verseinek megzenésítésétől datálják az orosz vokális zene születését. Polockij eredetileg nem templomi használatra szánta a rímes zsoltárokat, hanem a „dallamos szó kedvelőinek” hasznos otthoni mulatságul. Ezt bizonyítja a kötet első, nyomtatásban megjelent kiadása is, amelyben Polockij a vizuális effektusokra is épített (a nyomtatott kiadás két színű, vörös és fekete betűkkel, sajátos grafikai megformálással készült). A kötet költőisége hatással volt a XVIII. század legjelentősebb költőire is, azt mondhatjuk, hogy ezekkel a versekkel Polockij tradíciót teremtett a XVIII. század költészete számára, a zsoltár-parafraíz Polockij nyomán, részben az ő hatására vonult be az orosz költészetbe: erősen hatott pl. Lomonoszovra. Polockij képeit gyakran fedezhetjük fel a dicsőítő ódáiban is, de hatással volt Szumarokov és Heraszkov és a fent már említett Gyerzsavin költészetére is.

Szimeon Polockij utolsó és befejezetlenül maradt kötete a *Рифмологион*, amelyben a különböző években írt ünnepeket köszöntő és a cári család tagjait dicsőítő verseit gyűjtötte egybe. Irodalmi szempontból a versek közül a kötet gerincét képező ún. «книжицы» tűnnek ki, amelyek a cári család életének eseményeihez kapcsolódnak. Polockij ezekben a „könyvecskéiben” is alkalmazta a barokk irodalmi stílus lehető legpompásabb elemeit. A „rímes zsoltáros-könyvhöz” hasonlóan Polockij ezekben a „könyvecskéiben” is alkalmazta a vizuális effektusokat: az írás maga két színben díszíti a kötetet, de a díszítésre felhasználta a festészetet is, itt is törekedett a különleges grafikai megoldások felhasználására. Jellemző példa erre az *Орел Россійский* címet viselő „könyvecske”, amelyet Alekszej trónörökössé nyilvánításának alkalmából írt.

A kompozíció a csillagos égboltot ábrázolja, középpontjában a Nap látható, amely 48 sugarat bocsát a földre, a sugarak mindegyike a trónörökös egy-egy erényét szimbolizálja, háttérben a kétféjű sas, karmai között az orosz állam jelképével. Az egész kompozíciót Polockij egy panegirikus ódával, az *Элегион*-nal támasztja alá. A többi „könyvecske” középponti témája az orosz állam és a cár dicsőítése, ez a két téma Polockij panegirikus költészetében teljesen összefonódik, s ezt követi a XVIII. században Lomonoszov is dicsőítő ódáiban, részben Polockij költészetének tradíciójára is támaszkodva.

Polockij dicsőítő verseiben fontos helyet kapott az allegória és a metafora, amely panegirikus stílusában hiperbolikus jelleget ölt, gyakran alkalmaz hasonlatot, halmazza a jelzőket, amelyek szinte körülfonják a jelzett szót. A barokk stílus szertelen kinövésai, a „barokk cikornya” a *Рифмологион*-ban érvényesült leginkább, és az üres artisztikum jegyeit viseli magán. A cárra és a cári család tagjaira a római költészetből választ jelzőket, amelyek azonban csupán tartalom nélküli cifra sallangok, megnevezések hosszú sora követi egymást különösebb összefüggés vagy belső tartalom nélkül. Horváth János szavai a barokk stílus kinövéseiről maradéktalanul alkalmazhatók Polockij panegirikus verseket tartalmazó kötetére: „Ékítményes, járulék elemekhez igazítja a lényegét.”<sup>21</sup>

Polockij műveltsége, erkölcsi nevelői céltudatossága a *Вертоград многоцветный* s. kötetben, költői tehetsége, egyénisége pedig *Псалтырь рифмотворная* s. gyűjteményes kötetében fejeződik ki legteljesebben.

Polockij költeményeit egyenlő szótagszámú versekben írta, leggyakrabban a 11 és 13 szótagos sorokat alkalmazta, cezúrával az 5., illetve a 7-ik szótag után, leggyakrabban alkalmazott rímje a párosrím, a rím-hangsúly általában az utolsó előtti szótagra került, ebben is a lengyel irodalmi hatást kell megfigyelnünk. Stílusa a XVII. század normáinak megfelelő orosz egyházi szláv, amelyben Polockijnál gyakoriak a polonizmusok és az ukranizmusok. Egyházi szláv orientációja emelkedetté, ünnepélyessé teszi versei nyelvezetét. Polockij versformáit,

<sup>20</sup> Державин, Г. Р.: Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1957.

<sup>21</sup> Horváth János: Tanulmányok, Bp. Akadémia, 1956.

ritmikai sajátosságait átvette a XVIII. század első felének néhány orosz költője is, közöttük a legjelentősebb Kantemir és az orosz vers reformját kezdeményező Tregyakovszkij.

Polockij barokk irányzatot meghonosító költészetére, a *Рифмологион* formai túlzásai ellenére, tartalmi vonatkozásban általában inkább a mérsékelttség és tartózkodás a jellemző, és ez megegyezik a pravoszláv vallásos irodalom és neveltetés tradícióival. A halálról szóló verseiben például nem a barokkra jellemző tragikus hangulat, hanem inkább elfogadó, bele nyugvó, elégikus hangulat érezhető, ilyen szempontból különösen szembetűnő, *Преходят вся* (Minden elmúlik) c. verse; ezt a fajta halál-felfogást vallották költői stílusának követői is.

A század egész orosz költészetét elemző munkájában A. P. Pancsenko azt írja az orosz barokk irodalmi irányzat képviselőiről, hogy a barokk stílus költészetükben provinciális vonásokat hordozott, a szélsőségektől, a barokkra jellemző egzaltációtól különösen óvakodtak. Ez a tartózkodás tartalmi kérdésekben tagadhatatlanul számolt a befogadó közeg ízlésével és neveltetésével, amelyre hagyományosan a tartózkodás volt a jellemző. A barokk életérzése, a felfokozottság, a mártíromság dicsőítése, a tragikus hangvétel és a szélsőséges hangulatváltozások sokkal inkább megfigyelhetők a konzervatív irodalmi ízlésű raszkolnyikoknál, akik a középkori irodalmi hagyományait kívánták megőrizni és folytatni, mint pl. a „nyugatos” Polockijnál és körénél.

A másik paradoxon, amire néhány szóval utalnunk kell, az az irodalomtörténeti tény, hogy a latinizálóknak, nyugatosoknak nevezett írók, akik minden tekintetben újítóknak tekinthetők, I. Péter hatalomra kerülése után az ellenfelek táborában találhatók. I. Péter gyanakvása a tudós szerzetesek iránt olyannyira erős volt, hogy az egyik költőt, Medvegyevet árulás vádjával lefejeztette. Javorszkijnak pedig megtiltotta a templomi prédikálást, mert az nemegyszer támadta intézkedéseit és magatartását.<sup>22</sup>

Az irodalmat I. Péter korában határozott utilitarizmus jellemezte: ebben az időben elsősorban parancsra írt és főleg fordítások alapján készült „hasznos” művek jelentek meg nyomtatásban. Péter korában az irodalom kikerült a kolostorok falai közül, és a Péter reformjait, egyeduralmát dicsőítő panegirikus versek, dalok mellett megjelentek kéziratos formában az első szerelmes versek, a szerelem, az életöröm többé nem volt tiltott téma az irodalmi alkotásokban. A szerelmi dal a XVIII. század első éveinek egyik legnépszerűbb műfajává vált. Elősegítette és lehetővé tette az új világi műfajok fejlődését.<sup>23</sup> A nyelv területén végbement fordulat minden ellentmondásossága, tarkasága ellenére is ugyancsak új világi gondolatok, érzelmek kifejezését tűzte ki céljával. A névtelen szerzők, ha eleinte dőcögös, sokszor mulatságosan esetlen formában is, a beszélt orosz nyelv szféráit igyekeztek az irodalmi alkotások nyelvezetévé tenni, ha pedig nem találtak orosz kifejezést egy-egy fogalomra, átvették a nyugati nyelvekből. A nyelvi váltás barbarizmusokkal zsúfolva is kifejezi az új korszak azon törekvését, hogy a kultúra és a szellemi élet minden területét világivá tegye és kivonja az egyház befolyása alól, a kiválasztottak és beavatottak világából szélesebb rétegekhez közelítse. Ez jut kifejezésre akkor, amikor a század elejének egyik legfelkészültebb filológusa, Tregyakovszkij (akit még ma is inkább rossz verseiről és nem kiváló filológiai munkáiról ismernek), egyik fordításának előszavában azt írja, hogy nem a szláv (az egyházi szláv nyelvet értette ezen), hanem *majdnem* a legegyszerűbb orosz nyelven kell megtanulni írni, vagyis azon a nyelven, amelyen egymás között beszélünk. Ezt a gondolatot akarta érvényre juttatni fordításaiban, ennek megvalósulására törekedett a XVIII. század első igazi írója, a nagy kultúrájú Antioh Kantemir is szatíráiban.

Gyökeres változást a XVIII. század orosz irodalmában az első kísérletek tagadhatatlan jelentősége mellett azonban mégis Lomonoszov filológiai munkássága és költői gyakorlata jelentett. A kortárs költők támadták őt dicsőítő ódáit, homályos stílusa miatt, munkáit azonban nem lehetett figyelmen kívül hagyni, Lomonoszov után már nem lehetett többé a régi módon írni. Lomonoszovot, az írók a szovjet irodalomtörténeti munkák legtöbbször ma az orosz irodalmi klasszicizmus atyjaként tartja számon. Lomonoszov költői gyakorlata és egyes filológiai munkái azonban erősen megkérdőjelezi az állítás kategorikusságát, amely a 40-es évektől került ilyen egyértelműséggel az irodalomtörténetek lapjaira.

Véleményünk szerint ódáinak elemzése és egyes munkái, így elsősorban *Retorikája* nem sorolhatók egyértelműen a klasszicizmus irodalmához és esztétikájához. Itt szeretnénk utalni a XVIII. század irodalma egyik legfelkészültebb tudós kutatójának, A. G. Gukovszkijnak a XVIII. század költészetét elemző munkájára. A szerző itt Lomonoszov *Retorikájának* és költészetének taglalása során kifejti azokat az ismérveket, amelyek Lomonoszovot az orosz klasszicista költőktől nemcsak megkülönböztetik, de azokkal szembe is állítják. Lomonoszov

<sup>22</sup> Панченко, А. М.: Русская стихотворная культура XVII века. Л., «Наука», 1973. 207—208.

<sup>23</sup> Чижевский, Дмитрий: Барокко в русской литературе. «Československá rusistika» XIII. 1968. № 1. 12.

egy sajátos irányzatot képvisel a XVIII. század első felében. Különösen nyilvánvalóvá válik Lomonoszov és a klasszicisták ellentéte akkor, amikor Gukovszkij a Lomonoszov és a klasszicista Szumarokov között folyó vitákról ír.<sup>24</sup> Szumarokov ugyanis Lomonoszov költészetét bíráló cikkeiben éppen a klasszicista esztétika normáinak hiányát taglalta. Éppen ezért Gukovszkij 1939-ben kiadott egyetemi tankönyvében Lomonoszovot nem sorolta az orosz klasszicizmus képviselői közé (ennek a stílusnak az elemzését Szumarokov költői-írói munkásságának jellemzésével indítja). Gukovszkij véleményét Lomonoszov költészetéről röviden a következőkben foglalhatjuk össze: Lomonoszov költői tevékenysége egybeesik ugyan a nagy nyugat-európai irodalmak klasszicista irányzatával, és ennek a stílusnak a hatása bizonyos fokig érvényesült költészetében is, különösen a klasszicizmusban erősen kifejezésre jutó hazafias pátoz, a felvilágosult abszolutizmus dicsőítése ragadta magával. Költői módszerét azonban sohasem rendelte alá a klasszicizmus normatív esztétikájának, hideg racionalizmusának. Gukovszkij véleménye szerint Lomonoszov gigantikus költői képei a reneszánsz korát idézik, innen ered optimizmusa, önbizalma és a reneszánsz kultúra hagyományait a német barokk irodalom alkotásain keresztül ültette át művészetébe.<sup>25</sup>

Lomonoszov filológiai munkáiban, főként verstanában kimutatható a német klasszicizmus atyjának, Gottschednek a hatása, azonban a klasszicizmus Lomonoszov filológiai és költői gyakorlatában inkább törekvés maradt és nem vált egységesen kidolgozott esztétikai rendszerré. Ez különösen szembetűnő a *Retorikában* (1748), amelyben figyelmet szentelt a költői nyelv kérdéseinek is. A költészet nyelvét véleménye szerint annak „diszítetttsége” különbözteti meg a hétköznapi nyelvtől, a nyelvet a figurák, a trópusok gazdagsága, a hasonlatok szellemessége és váratlansága, a mondat alanyának és állítmányának szokatlan összekapcsolása, az újszerű metaforák avatják költői nyelvvé. Ezek az eszközök mind azt a célt szolgálják, hogy a nyelvet a „fentebb álllé” emeljék és a költészet nyelve az istenek nyelve legyen.

Lomonoszov ódái alapvetően két költői tradíciót ötvöztek egységbe. Részben Szimeon Polockij költészete, főként a *Rimes zsolárok* könyve és panegirikus verseinek gigantizmusa hatott rá, így a dicsőítő óda műfajának fejlesztésében hazai tradíciókra támaszkodhatott, ezt a műfajt különösen kedvelte és művelte. A másik hatás a német irodalomból táplálkozott. Mindenekelőtt Günther, a német barokk költészet utolsó nagy képviselője volt rá nagy hatással. Ez különösen első ódájában érezhető erősen; a metaforák egész arzenálját vonultatta fel itt, a gigantikus költői képek kedvelése már ebben az ódában is látszik:

Восторг внезапный ум пленил,  
Ведет на верьх горы высокой;  
Где ветр в лесах пушеть забыл;  
В долине тишина глубокой.  
Внимая нечто, ключ молчит,

Который завсегда журчит  
И с шумом вниз с холмов стремится.  
Лавровы вьются там венцы,  
Там слух спешит во все концы;  
Далече дым в полях курится.  
(На взятие Хотина)<sup>26</sup>

Az ódákban erőteljesen érvényesülő barokk elemeket kifogásolta és pellengérezte ki cikkeiben és paródiáiban Szumarokov; metaforáit, metonimiáit, gigantikus, elvont hasonlatait támadta élesen, amikor az 1747-ben Erzsébet cárnő trónra lépésének évfordulójára írt óda stílusát elemezte.

Lomonoszov barokkos túlzásfóltsága, panegirikus költészete nem hozott létre költői iskolát, mint ezt pl. Szumarokovnál megfigyelhetjük, bár a „fentebb álllé” számos elemét felhasználták a későbbi korok költői is, pl. hazafias verseikben a dekabristák, és több költői eszközét alkalmazta Gyerzsavin is ódaköltészetében, noha megjegyezte, hogy ezt a mestert, az orosz Pindaroszt, nem tudta követni a szárnyalásban. A klasszicizmus esztétikájának érvényesítése Lomonoszov költői tevékenységében inkább törekvés volt, mint megvalósított költői gyakorlat. Ezt az ellentmondást érzékelteti P. N. Berkov elemzése is<sup>27</sup> (bár a barokk stílus érvényre jutását kategorikusan tagadja), aki Lomonoszov stílusát az orosz klasszicizmuson belül meglevő két áramlat egyikeként tartja számon.

<sup>24</sup> Гукковский, Г. А.: Русская поэзия XVIII века. Л., «Academia», 1927. 22—23.

<sup>25</sup> Гукковский, Г. А.: Русская литература XVIII века. М., 1939. 108.

<sup>26</sup> Ломоносов, М. В.: Полное собрание сочинений. Москва—Ленинград, «Академия Наук», т. 8. 1959. 16.

<sup>27</sup> А kérdésről bővebben l.: Берков, П. М.: Проблема литературного направления Ломоносова. «XVIII век», сб. 5. М.—Л., 1962. 5—32.

## A svéd irodalom magyar fogadtatásának kezdetei

KOZOCSA SÁNDOR

A skandináv irodalmak magyarországi feltűnésének sorrendje: 1783-ban a dán, 1792-ben a svéd, 1840-ben a norvég. Valóságos irodalmi eseménynek számított Ludvig Holberg dán író szatirikus utópiájának, *Nicolai Klímii iter subterraneum*ának (1741) magyar nyelvű — még az író életében történt — megjelenése (1783), Györfi József veszprémi prókátor „által”.

Az első svéd vonatkozású „regény” fordítását már jóval jelesebb magyar író, Gvadányi József „lovass generális” buzgólkodásának köszönhetjük. Ő ültette át magyar nyelvre, azaz dolgozta át „külföldi minták alapján” a *Tizen-ketődik Károly 'Svétzia ország' királyának élete történetét*. Gvadányi adaptációját irodalomtörténetírásunk eddig úgy tartotta számon, mintha az kizárólag Voltaire művének átköltése lenne, holott az egész munka szerkezete, beosztása, sőt tematikája ennek ellentmond. Valószínűleg egy eddig még nem ismert svéd vagy svédből németre fordított XII. Károlyról szóló könyvből készülhetett, de sok benne a fordító „leleménye”, szabad utánpótlása. Erre enged következtetni az a tény is, hogy Gvadányi az események fonalát verses betétekkel igyekezett élénkebbé, színebbé tenni:

„Moska, Lengyel, Dánus nemzetet trutzolta,  
Orron fogva őket, mint medvét hurtzolta,  
Valahol csak az ő Zászlói lobogtak,  
Ellenség szívei, mindenütt dobogtak”.

Az első svéd költő, akinek művét a magyar olvasóközönség megismerte, az epikus Esaias Tegnér (1782–1846) volt. Holberg regényéhez hasonlóan neki is még életében, 1828-ban jelent meg két fordítás-részlet hatalmas epikus művéből, a *Frithiofs sagából* ([1820]–1825). A fordításokat Fábrián Gábor, a múlt század első harmadának jeles fordítója — a teljes magyar Ossian átültetője — készítette. 1827. okt. 31-én Vörösmarty Mihályhoz írt levelében említi: „Frithiof eránt adott javallatokat mosolygással fogadtam. Tanuljak meg svédül — 's azután fordítsak az eredetiből? Ezt az áldozatot én egy Frithiofért nagyon sokallom” —, majd a csipkelődő hangnem után: „a fordítást Schley után már elkezdtem, és most a minap Bohus által küldöttem is belőle példányokat számotokra. Vizsgáljátok meg azokat, és ha e próbát nálatok kiállják — ura lésszek ígéretemnek”.<sup>1</sup> Fábrián 1828. jan. 19-én pedig már azt jelenti: „hát Frithiofra nézve csak nem akartok tágítani semmit? Jól van Fratres! hisz a barátság úgy szép, ha áldozattal jár. Én azt a' fene Svéd nyelvet ugyan nem tudom mi árért tanulnám meg; ha ez a' ti kívánságtok nem volna... Februariusban, ha csak lehet, felmegyek hozzátok [Aradon élt], akkor minden Frithiofos historiát kezembe adjatok”. Ápr. 19-én jelzi: „küldöm a' Frithiofot is a' Koszorúd számára, szükséges rövid jegyzetekkel... Itéleteket... a'... Frithiof... felől minél hamarább elvárnom”. Ez a fordítás jelent meg a Vörösmarty szerkesztette (akinek a fordító egyébként szoros baráti köréhez tartozott) *Koszoru Szép-literaturai Ajándék a' Tudományos Gyűjteményhez c. folyóiratban Próba fordítás Frithiof Nevű Svéd Eposzból* címmel; a két fordított rész: *Frithiof atyai örökébe lép, és Drapa Ring királya*.

Több mint egy évtizeddel később a Magyar Tudós Társaság folyóirata, a *Tudománytár* (Literatura) 1839. évfolyama közölt cikket *Tudományos tudósítások Svéciából* címmel. Néhány évvel később, 1842-ben ugyancsak a *Tudománytárban* már alaposabb dolgozatban számolt be Fekete Soma, az Akadémia „írnoka” a *Svéd irodalomról* Bulgarin orosz író „után” készített két részből álló beszámolójában, utóbbi egyébként részt vett az 1807-es svéd–orosz háborúban.

Az első svéd regényíró műve magyar nyelven 1844-ben lát napvilágot: Emilie Flygare-Carlén írónő (1807–1892), aki a naturalizmus előfutárának tekinthető, *A sziget rózsája* (*Rosen pá Tistelön* [1842]) c. művét Lakner Sándor „városi iktató” fordította, és az a Kisfaludy Társaság *Külföldi regénytár* sorozatának 19–21. köteteként jelent meg. (Többek között ebben a sorozatban található még Cervantes, Balzac és Dickens regénye is. A maga korában igen színvonalas gyűjteménynek egyik fordítója Petőfi volt!) Az író nő e legjobbnak tartott regénye a régi csempészvilág vad életének törvényszéki dokumentumok alapján készült találó rajza.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A svéd nemzeti eposzt egy évvel az eredeti megjelenése után, 1826-ban fordította németre L. Schley.

<sup>2</sup> Magyar nyelven megjelent egyéb regényei: *Egy évi házasság* (*Ett år* [1846.] Ford. Horányi János. 1858.); *A szépséges hölgy* (*En nyckfull gvinna* [1849.] Ford. Székely József 1862–63.); *Ne vigy minket a kísértetbe*. (Ford. [Matkovics Pál] Bús Vitéz. 1869.); *Egy erkélyszobácska* (*Vindskuporna* [1845.] Ford. [Horváth Sámuelné Szász Júlia]. Kolozsvár 1874.);

Ismét egy évtized telik el, amikor az akkor már Pákh Albert szerkesztésében megjelenő (az első évfolyamot még Gyulai Pál szignálta) *Szépirodalmi Lapok* 1853-ban közli magyar nyelven az első svéd népdalt, *A csodálatos hárfa* címmel, a kiváló népdalgyűjtő és kritikus, Erdélyi János ízléses tolmácsolásában. 1856-ban Kazinczy Gábor, a nagy nyelvújító unoka-öccse, érdekes cikket írt *Finnland és a skandinávizmus* címmel az *Új Magyar Múzeumban*, a svéd irodalmat is elemezve. Két évvel később, 1858-ban Thaly Kálmán, akkor még költő, később jeles történétíró, szép kuruc balladáink ihletett poétája, a Szelestyei László szerkesztette *Szépirodalmi Közlöny* folyóiratban *Közlemények az ó-svéd balladákról* címmel értekezik és értékes szemelvényeket közöl azokról saját fordításában.

Az új évtized hajnalán Arany János tekintélyes folyóiratában, a *Szépirodalmi Figyelő* 1860. febr. 27. számában közli *Helmer lovag*<sup>3</sup> címmel az első ó-svéd balladát. A már említett Thaly Kálmán fordítása jól eltalálta a ballada középkorias hangját:

„Lars esdve hull le a győztes előtt,  
Megszánja Helmer a térdepelőt.

És a szűz udvara felé vonul,  
Nyomába Lars, — s gondol gonoszul . . .

Fegyverét orozva suhintja rá:  
S a hős feje hull a porba alá . . .

S véres fej függve a kard-hegyen:  
Húgához tüstént akkép megyen.

„Jó napot, jó napot édes húgom!  
Szeretőd levágott fejét hozom!

— És mivel szeretőm fejét hozod:  
Idd ki ezt az ezüst-billikomot!”

És míg Lars ivott, a bort kihajtván:  
Szívébe mártotta kését a lány. —”

Arany János *Koszorú* c. folyóiratában majdnem svéd irodalmi kultuszt indított el: az 1863. febr. 15-i számban Erdélyi János fordításában *A királyi gyermekek* c. svéd népballadát közli. Az év közepén, a júl. 12-i számban pedig maga a szerkesztő, M. P. betűjellel, Szász Károlynak ajánlva fordít egy részletet a *Skaldából*, mégpedig a *Niflungok vagy Giukungokat*. Ebből az „ifjabb Eddához”<sup>4</sup> kapcsolódó részből fordít Arany hosszabb fejezetet, melynek végéhez hozzáfűzi: „az most már a kérdés: e világnézetből tisztult-e ki lassan (a XIII. századig) a *Niebelungének* világnézlete, vagy megfordítva, az utóbbi mindgyárt a keresztyén világnézet levegőjében termett meg, s úgy torzult el az északi dalokban, az *Edda*-ban, mely fő vonásokban egyezik az itteni előadással? Én az első esetet tartom természetesnek”. Egy kisebb verses részlet Arany fordításából:

„Ott fekszik Regin,  
Főzi magában:  
Hogy csalja meg a  
Benne bízót:  
Rosszat kohol e  
Vészek kovácsa:  
Bátyja bosszúját,  
Hamis ármányt”.

*Az öregúr védenecsei* (*Professorn och hans skyddslingar* [1840.] Ford. [Horváth Sámuelné Szász Júlia]. Kolozsvár 1876).; a *Világirodalmi Lexikon* (1930) szerint „magyarul is megjelent”: *A János-sziget remetéje* (*Enslingen pa Johannis-skäret* [1846].), ennek azonban egyéb nyoma nincs.

<sup>3</sup> A ballada egyébként két évvel később a *Külföldi Lant*, *Magyar költők műfordításai külföldi remektrókból* c. antológia 2. kötetében is megjelent Erdélyi János fordításában, egy másik svéd vers, *A hold-vőlegény* társaságában.

<sup>4</sup> Vö. *Heinrich* Gusztáv: *Az Edda eredete*. (Budapesti Szemle. 73. köt. 1893.) Magyar fordítói: *Vigand* János, *Katona* Lajos, *Gábor* Ignác, *Szász* Béla.



Az újabbbkori svéd irodalomról számolt be a *Fővárosi Lapok* 1868. évfolyamának 68. számában egy R. Ilona jelzésű Radóczy Ilona nevű cikkíró: többek között kiemeli Wallmark *A boldogság szigete* c. költeményét, a novellaíró L. Hammersköld munkásságát, Erik Gustav Geiger *Az utolsó Scald* c. versét. Az irodalom élén említi Tegnér püspök sajátos, eredeti, élcés és melankolikus természetét, mely oly vonzóan nyilatkozik meg gyönyörű költeményében, a *Friithiof-mondában*. „A svédék Heinéjének C. J. L. Almquistet szokták emlegetni, mert genialis, bizzar írmódorával egészen ehhez hasonló”, majd „a családi tűzhely idilljeit Fréderika Bremer honosította meg a svéd regényirodalomban. Utána Emilia Flygare-Carlén lépett az irodalom küzdterére”. Ennek az évnék szept. 30-án tartotta székfoglalóját a Kisfaludy Társaságban a neves svéd fordító és kutató, Győry Vilmos ev. lelkész, később a Magyar Tudományos Akadémia tagja. Előadása megjelent a *Budapesti Szemle* 1868-ik évfolyamában, valamint *A Kisfaludy Társaság Évlapjai* 4. kötetében *Három svéd költő* címmel. A Franzenről, Runebergéről és Tegnerről készített beszámoló bőséges szemelvény-anyag színezi és gazdagítja, többek között részlet a *Friithiof saga* új fordításából, mely az akkor már kész első és máig egyetlen teljes magyar átültetés első fecskéje. Ugyanebben az évben jelent meg Győry fordítása, *A Friithiof-monda* teljes szövege az Athenaeum kiadásában.<sup>5</sup> A negyven évvel előbbi Fábíán Gábor-féle átültetéssel összevetve Győry Vilmos gondos műve fordítási nyelvünk óriási fejlődéséről tanúskodik, pedig fordítója még csak nem is volt Arany János-i nyelvművész. 1869-ben jelent meg Tegnér *Axel* c. költői elbeszélése ugyancsak Győry fordításában a *Budapesti Szemle* 13. kötetében. 1879-ben Győry megpróbálkozott Tegnér *Az úrvacsorai növényedékek* (Nattvardsbarnen) c. művének fordításával is (*Havi Szemle*, 1879. 3. köt.).

Az évtized végén, 1869-ben Maria Sophia Schwartz (1819–1894) svéd regényírónő első magyar nyelven megjelent regényét *Pénz és név* (Guld och namn [1863]) címmel Beniczky Irma (Kuliffay Ede költő felesége) fordításában adták ki. Érdekes megfigyelni, hogy a második svéd író, akinek regényét magyarra fordítják, ismét nőíró.<sup>6</sup>

A hetvenes években folytatódik Győry Vilmos nagyszabású svédfordítói munkássága. Ekkor főleg népdalokat ültet át magyar nyelvre. (*Fővárosi Lapok*, 1874–76., 1879., 1881–84., 1886.) A Szana Tamás szerkesztette *Figyelő* irodalmi hetilap 1876. máj. 14-i 20. számában Kőváry Béla értekezik *A svéd irodalom fejlődéséről*: ebben, az első komolyabb tanulmányban írja többek között: „Svécia irodalma egész III. Gusztáv király uralkodásának kezdetéig protestáns és katolikus tudósok szentírás-magyarázataiból áll”, majd „a 16. és 17. századok a svéd és általában a skandináv irodalomra nézve merőben meddőek voltak”. Jó megfigyelése: „III. Gusztáv emelte föl a porból az irodalmat: tudósokat és írókat gyűjtött maga köré”. Végül megemlékezik arról, hogy „a svéd irodalom fejlődése csak Kellgrennel kezdődik... Shakespeare színművei szemei előtt még valami vadköltő zsengeinek tűntek föl, Milton *Elvesztett paradicsoma* Bachus papnőinek durvaságára emlékeztette őt”. Megemlíti még III. Gusztáv kegyenc-költőjét, Bellmant. „Hallman Károly és Oxenstierna díszei a svéd irodalomnak. Leopold Károly Gusztáv a 18. század egyik legkitűnőbb költője, ő adta a svéd irodalomnak az első lendületet”. A 19. századi költők közül kiemeli, de csak név szerint, Atterbomot, Tegnért, Franzént és Runeberget.

Az évtized utolsó évében, 1879-ben Bodnár Zsigmond irodalomtörténetirő folyóiratának, a *Havi Szemlének* 1. száma közli Palóczy Lipót *Három svéd költemény a magyar szabadságharcról* címmel írt cikkét: ebben értékes tárgyi és történelmi kommentárok kíséretében közli Jederholm *A hitehagyottak* (Renegaterna), Hedlund *A magyarokhoz* (Till Ungern) és Ovar Odd *Éljen Kossuth!* (Éljen Kossuth! Scen ur det ungerska folk-korstage) c. versét, saját fordításában. Bevezetőben említi, hogy „az 1877-ik év nyarán Skandináviát beutazva, utazásom egyik céljául azt is tekintettem, hogy (amennyiben hosszabb ott-tartózkodás nélkül lehet) az irodalmi s történeti magyar–skandináv érintkezésekről némi adatokra tehessek szert. Előre meg voltam ugyan győződve, hogy az aratás nem lehet valami igen gazdag majd, de minthogy mint eddig is nagyon csekély volt azok száma, kik hazánkból ott fenn jártak, mégis azon reménnyel kecsegtettem magamat, hogy néhány új s nem éppen érdektelen adalékot talán csak sikerülni fog megkerítenem. Nem tagadom, sőt hálával ismerem el, hogy eljárásom sikerességét nagyban elősegítették azon ajánló levelek, melyeket innét hazáról nemzetünk két

<sup>5</sup> 1891-ben illusztrált díszkiadásban Ekwall *Kanut* 12 fénynyomatú képével és számos szövegképpel. 1905-ben ismét kiadják a Lampel-féle *Remekírók Képes Könyvtárában*.

<sup>6</sup> Magyar nyelven megjelent regényei még: *Házasság* (Ford. [Porcsalmy Soma] Tasnádi. Nagyvárad 1871.); *A mostoha leány* (Ford. [Bártfay Géza] B... y Géza. 1872.); *Születés és műveltség* (Börd och bildning [1861.] Ford. Baczó Ferenc. 1873.); *Ua.: Születés és képzettség* (Ford. Farkas Antal. 1874.); *Egy nemes ember leánya* (Ford. Szabó Antal. Debrecen 1873.); *ua.: A nemes leánya* (Ford. Evva Lajos. 1874.); *A munka gyermekei* (Arbetet adlar mannen [1859.] C. Büchele német fordítása után magyarítá: Bendner József. Szeged 1875.)

jeles írójától, kik mindketten az éjszakai irodalmával vagy történetével tüzetesebben foglalkoztak, szerencsém volt magammal vihetni, Győry Vilmostól, Tegnér kitűnő fordítójától s a skandináv tudós világban is széltiben ismert tudósunktól, Hunfalvy Páltól”.<sup>7</sup>

Jelentős állomása a svéd–magyar irodalmi kapcsolatok történetének az 1882. év. Ekkor lát napvilágot Győry Vilmos hatalmas fordításgyűjteménye, a *Svéd költőkbből* c., 400 nyomtatott lapra terjedő, mindmáig legbősegebb svédből fordított verses antológiánk, mely a Franklin Társulat kiadásában került az olvasóközönség kezébe. A következő költőktől jöttek ebben fordítások, a költők rövid életrajzának kíséretében: Beskov (1 vers), Böttiger (2), Franzén (5), Geijer (3), XV. Károly (5), II. Oszkár (2), Öman (8), Runeberg (48), Tegnér (8), Topelius (7), Virgin (1).<sup>8</sup>

Még ugyanabban az évben megjelenik az első svéd népmese *A pásztorfiú* címmel a *Hasznos Mulattató* 1882. évi 4. számában; a sikerült fordítás készítője ismeretlen. 1885-ben ugyanez a folyóirat a *Saját erejéből* c. elbeszélést közli, melyet „svédből fordított” Erdélyi Károly „irodalomtörténet” tanár és műfordító. A Magyar Tudományos Akadémia felhivatalos folyóirata, a *Budapesti Szemle* 1886-ban két svéd ballada fordítását adta ki, mindkettőt Győry Vilmos stílusos átültetésében: *A próbát* a 45., a *Kis Karint* a 46. kötetben.

1894-ben bukkant fel művével irodalmunkban Alfred Hedenstjerna (1852–1906), akinek *Mindenféle népség* c. könyvét *Képek a svéd népeletről* alcímmel fordította Baján Miksa dr. med., s Gyulai Pál méltán népszerű sorozatában, az *Olcsó Könyvtárban* mint annak 334. száma jelent meg.<sup>9</sup> A fordítást még abban az évben elismeréssel bírálta az *Élet* folyóirat.<sup>10</sup>

1906-ban nem kisebb író, mint Ambrus Zoltán tanulmánya jelent meg, A. Z. betűjellel, az általa szerkesztett és a Nyugat egyik elődjének tekinthető *Szerda* c. folyóiratban, *Hedenstjerna* címmel. Ebben a szép tanulmányban élesen világított rá: „Guy de Maupassant és Csehov halála óta nem érte olyan nagy veszteség az elbeszélő irodalmat, mint most, amikor Stockholmban meghalt az epigrammatikus rövidségű elbeszélés harmadik nagymestere is: a svéd Hedenstjerna Alfred. Ez az igen kövér testű, szerkesztő úr nemcsak mindig azok közül vált ki, akik nagy szerencsével művelték az említett műformát — az irodalom és az újságírás ölelkezéséből származó telegrafikus rövidségű elbeszélést —, hanem azok közül is, akik az újabb északi irodalomnak az egész művelt világon a legtöbb olvasót és a legnagyobb elismerést szerezték meg... Az újabb északi irodalomnak csak három olyan jelese van, aki Európaszerte a kényes ízlésűeket is meghódította: Gustav af Geijerstam, Sophus Schandorf és Hedenstjerna Alfred”. Mindenesetre érdekes, hogy az azóta feledésbe merült Schandorfot emelte ki annyira, és az akkor még élő legnagyobbról, Strindbergéről megfeledkezett, aki elbeszélőnek is volt olyan nagy, mint az említett három együttvéve. Finom és figyelemre méltó megfigyelése azonban, hogy Hedenstjerna „a kicsiny emberek életében is megtalálta a nagyot, s a hétköznapi életben is meglelte a költőt”.

A múlt század végén indult el irodalmunkban is hódító útjára nemcsak a svéd, de az egész világirodalom egyik legnagyobb alakja, a XIX. században Tolsztoj, Ibsen és Hauptmann mellett a modern dráma legkiemelkedőbb képviselője: Strindberg. Irodalmunkra tett korszakos hatásának vizsgálata a hazai műfordítástörténet felderítetlen, még kidolgozásra váró és éppen ezért egyik legizgatottabb fejezete.

<sup>7</sup> 1880-ban Győry Vilmos is fordított Szényi címmel „regényes költeményt a magyar szabadságharc korából”: Axel Gustav Virgin versét. (*A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, 16. köt.)

<sup>8</sup> Az első magyar nyelvű *Világirodalom történetben*, mely Scherr János [német irodalomtörténész, 1817–1886] után, ismeretlen fordító munkájaként készült, 1885-ben a Tettey-féle könyvkiadóhivatal adta ki; 2. kötetében (1891, és már Benkő Gy. kiadása) külön fejezet számol be a *Svéd irodalomról* (507–516. l.). Az irodalomtörténeti részt *Mutatványok* követik: *Franzén, Tegnér, Runeberg* és mások verseiből, valamint egy svéd népdal; „a svédből vett mutatványok egytől egyig Győry Vilmos fordításai”.

<sup>9</sup> A könyvet 1898-ban 2. kiadásban is megjelentették a sorozatban, annak 896–897. számaként.

<sup>10</sup> Magyar nyelven megjelent egyéb művei: *Jönsson emlékei* (Patron Jönsons memoarar [1894.] Ford. [Szalai Emil] Sz. E. 1896.); ua. ([2. kiad.] 1924.); *Karácsonyi ajándék* (Ford. Geduly Lajos. 1903.); ua. *A karácsonyi látogatás* (Magyar Hírlap. 1910. 27. sz.); *Öt tallér egy ebédért, három és fél tallér egy vacsoráért* (Magyar Hírlap. 1910. 138. sz.); *A mindennapi kenyérrért* (Ford. Altay Margit. 1925.)

## Nietzsche a századforduló Oroszországában

LENGYEL BÉLA

M. Prozor a századfordulón, D. Merezkovszkij *Az istenek alkonya* (*Julianus Apostata*) c. regényének franciaországi megjelenése kapcsán, a *Mercure de France*-ban utal Nietzschének az orosz dekadensekre tett hatására. Az új orosz irodalomban — mondja — az orosz szellem keresztény vallásossága egyesül a nyugati szabadságérzéssel. Prozor idézi Merezkovszkijt, aki szerint a *Zarathuszttra* megjelenése annál inkább meglepte az oroszokat, mert Oroszország Nagy Péterben a felsőbbrendű emberi akarat büszke megtestesülését adta már a modern Európának. Ebben az atmoszférában él az írók egy csoportja, amely Dosztojevszkij örökösének tekinti magát.<sup>1</sup>

Több mint három évtizeddel később, az 1930-as évek derekán, B. Mihajlovskij a Lunacsarszkij irányításával megjelent *Irodalmi Enciklopédiában* összefoglalja Nietzschének az orosz irodalomra kifejtett hatását. Ez — állapítja meg — az 1890-es években kezdődött, amikor a polgári értelmiség eltávolodott a forradalmi mozgalomtól. A legfőbb, amit Nietzschétől átvesznek, az immoralizmus, az önfeláldozás értékének tagadása, az agnoszticizmus és a szkepticizmus. Mint az antiszociális individualizmus prófétáját, mint a modern élet nivelláló mechanizálódása ellen tiltakozót fogadja be Nietzschét Leonyid Andrejev, a maga kispolgári lázadásában. Nietzsche sesztovi értelmezésének megfelel a vulgáris nietzscheánizmus művészi gyakorlata Arcibasev, Kamenszkij és mások műveiben: a reakciós nihilizmus időszakában az esztelenül élvezetet hajszoló egyniség jogainak hirdetése, a polgári morál előítéleteinek bírálata, nihilista regényhősök megjelenítése. Legjelentősebb Nietzsche hatása az 1890-es évek nemesi értelmiségi íróira, akik átéltek a legnagyobb depresszió és az ideológiai bomlás korszakát. Nietzsche hatása itt az aktivitásnak bizonyos fellendülését jelezte: a pesszimizmus, a kétségbeesés, a pusztulás motívumait, a „holdfényes” lírát kiszorítja az élet „tragikus igelése”, az egyniség aszociális önigenlése, a „napsugaras” líra. Nietzsche amoralizmusa, Baudelaire, Wilde és mások hatásával egyesülve, a „rossz virágaiban” való gyönyörködés jegyeit mutatja; Nietzsche „dionüszoszi” elvét úgy fogják fel, mint a szenvedélyek és sötét ösztönök felszabadulását, mint az öröm kultuszát. (Így Balmont, Merezkovszkij és mások.) Az 1900-as években — a forradalmi mozgalom fellendülésének idején — azokban a körökben, amelyekhez a szimbolisták (Merezkovszkij, Vjacseszlav Ivanov, A. Belij, Ellisz, Z. Gippiusz, Sz. Szolovjev stb.) csatlakoznak, a vallásos eszme, a teokrácia ideológiája terjed el. A szimbolisták nemesi értelmiségi csoportjában Nietzsche legyőzése lesz a jelszó: az individualizmus zárt köréből kilépni a közelet arénájára. Nietzschét most nem mint pszichológust és moralistát, hanem mint filozófust és vallásos ígéhirdetőt értelmezik. Amoralizmusát és agnoszticizmusát a misztikus szabadság és a vallásos hit elveiként fogják fel; az „amor fati”-t mint keresztényi alázatot isten előtt, az „örök visszatérés” eszméjét mint a messiás újra eljövételéről való tanítást. Merezkovszkij a nietzschei embert Julianus Apostatában, Leonardóban testesíti meg. Nietzsche nagy hatással volt Belij stílusára. V. Ivanov lírájában főképp a Dionüszosz-motívum szerepel. Nietzsche filozófiájának hatása a század elején az orosz polgári és nemesi rétegekre ellentmondásos: egyrészt erősítő szer a hanyatló osztályok tevékenységének serkentésére, az imperialista törekvések kifejezésére, a materializmus, a liberális-demokrata maradványok elleni harcot szolgálja; másrészt alkalmatlan ideológiai platform az uralkodó osztályok diktatúrája szociális bázisának kiszélesítésére. Ebből következik Nietzsche „legyőzése” a „harmadik birodalom”, az „egyetemesség” stb. koncepciójában. Mihajlovskij szerint ez a „harmadik birodalom” fasiszta jelszavának prototípusa. Brjusov költészetében a nietzschei szélsőséges individualizmus motívumai nemcsak az amorális esztétizmusban nyilvánulnak meg, mint Balmontnál, hanem a „hatalom akarásának” pátozában, a grandiózus kultuszában is. A világ birtokba vételének pátozát világtörténelmi alakokkal fejezi ki, akik „jón és rosszon túl” állnak. Brjusov Nietzschének nem dionüszoszi, hanem apollói elvéhez áll közel, Nietzschéhez, mint a reneszánsz apologétájához. Ez az irány folytatódik Gumilev lírájában, de itt a feudális heroizmus az imperializmus ideológiájával olvad össze. „A polgári irodalmi kritika — hogy semlegesítse Gorkij alkotásait — létrehozta a fiatal Gorkij nietzscheizmusáról szóló legendát, amelyet a mensevikek támogattak, s amelyet már Vorovszkij és maga Gorkij elvetett. A fiatal Gorkij műveinek romantikáját, fantaszitikumát azonosították a dekadensek neoromantikájával. Gorkij harcát az egyniség jogaiért, amelyeket a kapitalizmus letipott, harcát a nyárspolgársággal; nietzschei individualizmusnak, esztétikus amoralizmusnak fogták fel, összekeverték a polgári társadalom nietzschei kritikájával. Valójában — mondja Mihajlovskij — a nietzsche-

<sup>1</sup> Prozor, M.: Nietzsche en Russie. *Mercure de France*, 1901. 3. sz. 671—688.

izmus mindig csak az uralkodó és hanyatló osztályok „önkritikájának” formája volt, vagy a kapitalista társadalom kritikája, legreakciósabb csoportjainak nézőpontjáról.”<sup>2</sup>

Mihajlovszkij széles körű tájékozottságon alapuló összefoglaló képe sok mindent feltár abból, ami Nietzsche századforduló körüli oroszországi irodalmi fogadtatását jellemzi. De lényegében az orosz dekadensek és szimbolisták Nietzsche-hez való viszonyát elemzi. Nem érdektelen azonban ezen túlmenően teljes történeti valóságában megvizsgálni Nietzsche korai oroszországi recepcióját, amely ugyanazokat az ellentmondásokat mutatja fel, mint más európai irodalmak, és hasonló következtetéseket vonhatunk le belőle.

Nietzsche megjelenése a századforduló Oroszországában az átlagos európai reagálásnál hevesebb szenvedélyeket váltott ki, ami elsősorban a cári önkényuralmi rendszer és az érlelődő szocialista forradalom ellentétével és a kettő között a maguk helyét kereső értelmiségi rétegek belső ellentmondásaival magyarázható.

„Az ifjúság egy része — írja Gorkij *A Korolenko korszak* c. emlékezésében — Marx vaslogikájáért rajongott, többsége mohón olvasta Bourget 'A tanítvány' és Sienkiewicz 'Dogma nélkül' c. regényét, Gyedlov 'Szasenyká'-ját s az 'új emberekről' szóló elbeszéléseket — az új bennük az erősen kifejezésre jutó individualista hajlam volt. Nagyon tetszett ez az újdonsült irányzat, s az ifjúság egykettőre bevezette a gyakorlati életbe, kigúnyolva és hevesen bírálva az 'értelmiség kötelezettségeit' a szociális élet kérdéseinek megoldásában. Egyes újdonsült individualisták Marx rendszerének determinizmusában találtak támaszt. . . . Győztörtek az ellentmondások: a könyvek — csaknem rendíthetetlenül hittem nekik — s az élet között, amelyet már meglehetősen ismertem. Éreztem, hogy okoskodom, de azt is, hogy valami-képp éppen ez ront: mint a rosszul terhelt hajó, erősen feloldadra dőltem.”<sup>3</sup>

Nem lehetne jobb jellemzést találni a századforduló értelmiségének kaotikus tudatállapotáról, az ideológiák kereszteződéséről, egybevegyüléséről.

D. Ovszjanyiko-Kulikovszkij találóan ábrázolja ezeknek az átmeneti esztendőknek az eszmei zűrzavarát, „amikor a régi dogmák megsemmisültek és az újakról még vitáztak, és amikor a 'démonizmus', szimbolizmus, dekadencia, nietzscheizmus 'ismeretlen erővel' csaptak le az ingatag vagy gyenge agyakra.”<sup>4</sup>

P. Kogan, az 1910–1920-as évek ismert marxista irodalomtörténésze ekképp polarizáltan jeleníti meg az 1890-es esztendők ideológiai állapotát: „Mint ahogy az értelmiség egyik részének kinyilatkoztatás volt Nietzsche könyve, úgy lett a másik rész evangéliuma Marx 'Tőké'-je, amely egyszerre több kiadásban jelent meg.”<sup>5</sup>

V. Szipovszkij szerint az 1890-es évek orosz értelmiségének egy része — amely a polgári ideológia felbomlását képviseli — Nietzsche-t követi, a munkásmozgalommal összekapcsolódó forradalmi réteg Marxot. De a két, lényegében különböző áramlat egy dologban egyesül: a keresztény morál elleni eltökélt támadásban, a hagyományos erkölcs tagadásában. Nietzsche a felsőbbrendű embert hirdeti; a marxizmusban is él a távoli ember, a jövő emberének szerete, amelyet az utópista tanokból őrzött meg.<sup>6</sup>

Az irodalomtörténet nem tud arról, hogy Nietzsche-t az 1890-es évek előtt ismerték volna Oroszországban. Megállapíthatjuk, hogy igen szűk körben már ismerték. A fiatal Nietzsche-t, a baseli egyetem klasszika-filológia tanárát az 1870-es évek elején mély rokonszenv fűzte a Herzen lányokhoz, Olgához és Natáliához; még 1877-ben is foglalkoztatta az a gondolat, hogy megkéri az utóbbi kezét.<sup>7</sup> Ha ők nem hívták volna fel Oroszországban élő barátai figyel-

<sup>2</sup> Михайловский, Б.: Ницше в России. Л.: Литературная Энциклопедия, Т. 8. М., 1934. стлб. 105—108. Az orosz dekadensek nietzscheizmusáról szól Mihajlovszkij előtt V. Pozner. Pozner, Vladimir: Littérature russe. Paris, 1929. Kra. 37., 51., 67., 77., 87., 95., 127., 152. — Erről l. még: Асмус, В.: Философия и эстетика русского символизма. Л.: Литературное наследство, 1937. Т. 27—28. 1—53.

<sup>3</sup> A Korolenko korszak. L.: Gorkij Művei. 19. k. Bp., 1964. 38. — Gorkij Nietzsche-hez való viszonyáról másutt szólunk.

<sup>4</sup> Овсянко-Куликовский, Д. Н.: Итоги русской художественной литературы XIX века. [Максим Горький]. Вестник Воспитания, 1911, № 6. 5.

<sup>5</sup> Коган, П. С.: Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. М., 1911. Заря.

<sup>6</sup> Сиповский, В. В.: Этапы русской мысли. П., 1924. Изд. А. Ф. Маркс. 101—102.

<sup>7</sup> 1872. október 5-én Nietzsche, a baseli egyetem klasszika-filológia tanára, Carl v. Gersdorffnak írt levelében elragadtatással szól társaságáról, Malwida v. Meysenbugról meg Olga Herzenről és völégényéről, a német-francia barátságot ápoló történészről, dr. Gabriel Monod-ról, akik Párizsból rándultak át Svájcba. L.: Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Herausgegeben von Karl Schlechta. München, Carl Hanser Verlag. 1963. 3. Bd. 1072. —

mét Nietzsche, megtette ezt a kiváló, haladó dán kritikus, irodalomtörténész és publicista, Nietzsche „felfedezője”, Georg Brandes, aki 1888-ban a még szinte teljesen ismeretlen Nietzsche „arisztokratikus radikalizmusáról” előadásokat tartott a koppenhágai egyetemen.<sup>8</sup> Brandes szoros kapcsolatban állott az orosz irodalmi élettel. 1887-ben Pétervárott és Moszkvában tartott előadásokat, 1888-ban könyvet adott ki Oroszországról, amelyben részletesen szólt az orosz irodalom fejlődéséről.<sup>9</sup> Brandes — aki néhány évvel később az első között irányította Gorkijra Európa és a világ érdeklődését,<sup>10</sup> oroszországi tartózkodása során felhívta az irodalmi körök figyelmét Nietzsche-re.<sup>11</sup>

Az irodalomtörténetírás tanúsága szerint Nietzsche 1892–93-ban ismerték meg Oroszországban, a *Voproszi Filozofii i Pszihologii* c. folyóiratban megjelent cikkeiből. A folyóirat munkatársai (Sztrahov, Preobrazsenszkij, Asztafjev, Lopatyin, Grot) főképp Nietzsche etikáját, az akaratról szóló tanát ismertetik, amelyet nem egyértelműen, de általában konzer-

1872. november 7-én ezt írja Nietzsche Malwida v. Meysenbugnak: „Ebenfalls möge Fräulein Olga überzeugt sein, dass sie auf mich, in jeder Lage des Lebens, rechnen darf.” Uo. 1097. — Malwida v. Meysenbug (1816–1903) német író, aki 1853 és 1856 között Londonban zenére tanította Natáliát és a Herzen lányokkal tartós, mély barátságot kötött, összekötő kapocs Nietzsche és a Herzen lányok között; később mint a fiatal Romain Rolland-nak anyai barátnője (*Meysenbug, M.v.: Memoiren einer Idealistin und ihr Nachtrag: Der Lebensabend einer Idealistin. 2. Bd. Neue Ausgabe. Berlin, Schuster und Loeffler. 1918. 207–208., 233., 235–255. stb.*) Nietzsche és a franciák között is. Rolland tanára az École Normale-ban Gabriel Monod volt! L.: *Péru, Jean: Romain Rolland et Maxime Gorki. Paris, 1968. Les Éditions Français Réunis. 334.* — 1873. április 5-én Nietzsche közli Gersdorffal, hogy Olga Herzen és Gabriel Monod házasságára zeneművet szerzett. *Werke, 3. Bd. 1089.* — Gabriel Monod-t (1844–1912) a szovjet tudományos felfogás is nagyra becsüli mint tudóst, a felsőoktatási reform kiváló harcosát. L.: *Герцен в воспоминаниях современников. М., 1956. ГИХЛ. 436.* — 1877. április 25-én ezt írja Nietzsche nővérének: „Den geistigen Qualitäten nach finde ich immer Nat. Herzen geeignet.” *Werke, 3. Bd. 1131.*

<sup>8</sup> 1888. október 14-én Nietzsche közli Peter Gasttal Georg Brandesről: „Er hat ein Exemplar meiner Schrift (a *Der Fall Wagnerr*ől van szó — L. B.) an den grössten schwedischen Schriftsteller, der ganz für mich gewonnen sei, August Strindberg gegeben, er nennt ihn ein 'wahres Genie', nur etwas verrückt. Ingleichen bittet er um Exemplare für ein paar Personagen der höchsten Petersburger Gesellschaft, die bereits aufmerksam gemacht sind, soweit dies bei dem *Verbot* meiner Schriften in Russland möglich ist: der Fürst *Urussow* und die Prinzessin Anna Dmitriewna *Ténicheff*. Das sind 'höhere Feinschmecker'...” Uo. 1321. — Érdekes volna tudni, vajon a cári cenzúra valóban tudomást szerzett-e már ilyen korán Nietzsche-ről. — 1888. október 20-án Brandesnek írt leveléből még többet tudunk meg. Urusszov herceg címét kéri tőle, hogy elküldhesse neki említett könyvét. „Ein Exemplar ist an Ihre Freundin, die Fürstin Dmitriewna Ténicheff abgesandt.” Brandes levelére, amelyben ez évi oroszországi kulturális tapasztalatairól számol be neki, Nietzsche ezt írja: „Dass man gerade 'in Russland wieder aufleben' kann, glaube ich Ihnen vollkommen;...” Uo. 1325–26. — Az orosz kapcsolatokról számol be Franz Overbecknek is, 1888. november 13-án: „... auch die Petersburger Gesellschaft sucht Beziehungen zu mir herzustellen, sehr erschwert durch das *Verbot* meiner Schriften (Fürst Urussow, Fürstin Anna Dmitriewna Ténicheff). Uo. 1331. — 1888. december 9-én Peter Gasthoz intézett levele már a műveire való reagálásról tanúskodik. Strindberg levele mellett még egy másik levélről is beszámol: „Zugleich traf noch ein Brief aus St. Petersburg ein, von einer der allerersten Frauen Russlands, beinahe eine Liebeserklärung, jedenfalls ein kuriöses Stück Brief: *Madame la Princesse Anna Dmitriewna Ténicheff*. Auch der intelligenteste Kopf der Petersburger Gesellschaft, der alte Fürst Urussow soll sich stark für mich interessieren.” Uo. 1339. — 1888. december 21-én írja anyjának: „Du wüsstest, mit welchen Worten mir die *ersten* Personagen ihre Ergebenheit ausdrücken, die charmantesten Frauen, eine *Madame la Princesse Ténicheff* durchaus nicht ausgeschlossen.” Uo. 1344. — Brandes Nietzsche bemutató előadása megjelent németül: *Aristokratischer Radicalismus. Eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche. Deutsche Rundschau, 1890. 52–89.*

<sup>9</sup> L.: *Переписка А. М. Горького с зарубежными писателями. Архив А. М. Горького. Т. 8. М., 1960. Изд. АН СССР. 217.*

<sup>10</sup> *Brandes, G.: Maxim Gorki (1901). L.: Gesammelte Schriften. 9. Bd. Gegend und Menschen. München, Langen, 1906. 353–363.*

<sup>11</sup> L. Nietzsche előbb idézett levelét.

vatív polgári nézőpontból ítélnék meg.<sup>12</sup> Legérdekesebb N. Grot cikke: olyan magától kínálkozó összehasonlítást végez, amelyre utána még sokan vállalkoznak, akik az ellentmondásokban bővelkedő kor megfejtésére tesznek kísérletet. Grot a kor erkölcsi eszményeit látja megtestesülve Nietzsche és Tolsztoj tanaiban. Közös vonásuk a polgári társadalom szenvedélyes bírálata. Az egyházban és az államban a hazugság képviselőit látják. Mindketten rombolják a fennálló rendet. Az erkölcsi élet teljes megújítására, új, szabadabb egyéniségre, új, emberhez méltóbb társadalom létrehozására törekcszenek. Tolsztojjal ellentétben Nietzsche minden rossz forrását a kereszténységben látja; a politikai és társadalmi egyenjóság ellensége; az antik és a reneszánsz egyéniségek az eszményei; a felsőbbrendű ember jogait hirdeti a tömeg felett. Anarchista forradalmár, a despotizmus dogmatikusa. Tolsztoj pedig — Grot szerint — az anarchizmus, a forradalom és a despotizmus leghatározottabb ellensége. „Nietzsche eléggé fantasztikus fajta materialista, ateista és evolucionista.” Erkölcsi téren Ivan Karamazov gondolatát ismétli meg („minden megengedett”), amelyet oly kitűnően igazolt Szergyevakov. Nietzsche a legnehezebb tragédiát élte át; „a hitetlenség és a tagadás erkölcsi tragédiáját és volt bátorsága őszintén megvallani az emberiség előtt mindazt, amit átgondolt és végigszenvedett”. Tolsztoj tanítása „nem az eltorzult civilizáció beteges terméke, hanem egészséges reakció a mai szellem minden betegsége ellen”. Nietzsche tana erkölcsi téren teljesen tagadó, Tolsztojé pozitív eszményekkel, a jövő eszményeivel teli. Nietzsche tévedéseinek gyökere a „vakmerően végiggondolt materializmusban” rejlik; Tolsztoj fő hibája a „túlzott és korlátozott idealizmus és spiritualizmus”. Tolsztoj és Nietzsche gondolkodásának közös gyengesége, hogy tagadják az emberi természet mély dualizmusát, amely az egész keresztény metafizika alapja. Tolsztoj a maga nemében szintén a modern pesszimizmus, sőt szkepticizmus terméke, de csak elméleti téren. Nem hisz abban, hogy meg lehet ismerni a világ törvényszerűségeit, isten természetét; elvet minden civilizációt, haladást. Az ember fő feladata szerinte a jó felé való törekvés.<sup>13</sup>

Ez a tárgyilagosság látszatát kelteni törekvő, lényegében konzervatív kritika elegendő ahhoz, hogy felkeltse az érdeklődést Nietzsche iránt a társadalom különböző, ellentétes érdekű elemeiben, akik ebből vagy abból az okból rosszul érzik magukat és lázadoznak a fennálló viszonyok ellen.

A tudományos szakfolyóirattal egyidejűleg a fővárosi és a vidéki napi sajtó is törekszik Nietzsche filozófiájának értelmezésére.<sup>14</sup> A „felsőbbrendű ember” értelme, Nietzsche fel fogása a társadalomról egyre szélesebb körben foglalkoztatja az olvasókat.

Hamarosan hallatja szavát Nietzsche-ről a tekintélyes, közvéleményformáló liberális narodnyik publicista, N. Mihajlovskij is, *Russzkoje Bogatszvo* c. folyóiratában. Felhívja a figyelmet Nietzsche filozófiájának gyors terjedésére az orosz társadalomban. Egy új orosz regény kapcsán arra is figyelmeztet, hogy Nietzsche „kettős erkölcsének” lapos, vulgáris értelmezésén alapuló művek jelennek meg. A Nietzsche-dívat terjedésében a kor zavaros ideológiájának egyik tünetét látja.<sup>15</sup> Bírálja az orosz sajtót, amely „erkölcsi zabolátlanyságot” lát a nietzschei filozófiában. Nietzsche a legszélsőségesebb idealista; a felsőbbrendű ember létrehozására törekszik az ember rovására, egy arisztokrácia megteremtésére a tömeg rovására,

<sup>12</sup> Страхов, Н. cikke Nietzsche erkölcsi tanáról: Вопросы Философии и Психологии, 1892., кн. 9., 11.; Преображенский, В. П.: Фридрих Ницше. Критика морали альтруизма. Уо., 1892. кн. 15.; Астафьев, П. Е.: Воля в знании и воля в вере. Уо., 1892. 58—86., 75—96.; Уб.: Генезис нравственного идеала декадента. Уо., 1893. № 1. 56—75.; Лопатин, Л. М.: Большая искренность. Уо., 1893. № 2. 109—114.; Грот, Н. Я.: Нравственные идеалы нашего времени. (Фридрих Ницше и Лев Толстой.) Уо., 1893. № 1. 129—154.

<sup>13</sup> Grot, N. Ja.: i. h. — A Voproszi Filozofii i Pszihologii lapjain később is ismételtlen találkozunk Nietzsche-vel. — L.: Рачинский, Г.: Трагедия Ницше. Опыт психологии личности. Уо., 1900. 963—1010.; Трубецкой, Е. Н.: Философия Ницше. Уо., 1903. 1—85.; 190—230.; 329—378. Könyv alakban: Философия Ницше. Критический очерк. М., 1904.

<sup>14</sup> Már 1891-ben megjelennek szemelvények az *Emberi, nagyoni emberiből*. Мисли и парадоксы Фридриха Ницше. Новости, 1891. № 252. és 256. — A fordító, illetőleg a szerkesztőség megjegyzése szerint Nietzsche a „legújabb típusú, „evolucionista” német filozófus. Ugyanitt utalás történik a 209. szám Nietzsche-vel kapcsolatos közleményére. Ezt a számot, illetve a cikk mikrofilmjét nemzetközi kölcsönzés útján nem kaptam meg. — Бичалец, Иван: Человек-лопух и человек-зверь. Киевское Слово, 3 апр. 1893.; Чуйко, В.: Общественные идеалы Ницше. Наблюдатель, № 2, 1893. Л.: Русская Литература конца XIX-начала XX в. Десятилетние годы. 286.

<sup>15</sup> Михайловский, Н. К.: Литература и жизнь. Июль 1894. А критик Е. Ардов. Выдающаяся женщина с. regényére (Русская Мысль, № 4—5) utal. Л.: Русская Литература... 1968. 311.

de áldozatok, „a legszigorúbb erkölcsi fegyelem útján”. Nietzsche bonyolult, proteuszi jelenség; ellentmondásai a kor ellentmondásai. Mihajlovskij vitázik Asztafjevvel; rámutat Nietzsche irracionálisára, a dekadenciával való kapcsolatára, s arra, hogy Nietzsche nagyra becsülte Dosztojevskijt, a pszichológust.<sup>16</sup> Nietzsche később is foglalkoztatja. Véleménye szerint „nem szabad egy kalap alá venni” a dekadensekkel és esztétákkal. Elutasítja a felsőbbrendű emberről, az urakról és rabszolgákról szóló tanítását, de a nietzschei filozófia pozitív elemének tartja az „autonóm, gondolkodó, érző és cselekvő személyiség” eszméjét, amelyet összhangban lát saját felfogásával, „az egyéniségért folytatott harc” eszméjével.<sup>17</sup> Minszkij tragédiáját bírálva, F. Batyuskovval szemben ellenvéleményét hangoztatja, az individualizmus meg nem hamisított fogalmát védelmezi, és elítéli a dekadens eklekticizmust, amelynek egyik összetevője a vulgarizált Nietzsche is.<sup>18</sup>

Az 1890-es évek második felétől egymás után jelennek meg Nietzsche művei, különböző kiadóknál.

Alig vitatható, hogy Nietzsche műveinek megjelentetése a századforduló cári Oroszországában haladó kiadói tett volt.

Amikor 1900 folyamán több kiadónál csaknem egyidejűleg hagyja el a sajtót az *Így szólt Zarathusztira*, a *Jón, rosszon túl*, Nietzsche más műveivel együtt, találóan jegyzi meg Sz. Sternberg: „Szemmel láthatólag megvan az igény Nietzsche filozófiájára.”<sup>19</sup> Ez az igény nem a cári önkényuralmat támogató, reakciós körök igénye volt.

Számos jelenség mutatja a Nietzsche iránti érdeklődést. Van aki meglátogatja az élőhalott Nietzsche-t otthonában.<sup>20</sup> Ezt az érdeklődést tanúsítják a különböző körökben elhangzott előadások.<sup>21</sup>

A konzervatív polgári Nietzsche-kritika szellemét tükrözi a *Russzkij Lisztok* c. újság kuplészerű gúnyverse arról, hogy Nietzsche dekadenciába sodorta az orosz társadalmat; a század végén már nincs is ember, csak felsőbbrendű ember; felsőbbrendű idealista, aki a szerepet bekövetkező világuralmában hisz; felsőbbrendű mérnök, felsőbbrendű énekes stb.<sup>22</sup>

A *Russzkoje Bogatsztvo* megállapítja, hogy három év előtti jóslata bekövetkezett, és az orosz értelmiség el van ragadtatva Nietzsche-től; a *Moszkovszkije Vedomosztji* pedig a nietzscheizmust a marxizmussal és a tolsztojizmussal együtt tárgyalja, amikor az orosz ifjúságot pusztító mérgeket sorolja fel.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> *Uő*: Nietzsche-ről. Русское богатство, 1894. № 11–12.

<sup>17</sup> *Uő*: Полное собрание сочинений, Т. 7. 1909. столб. 934.; Отклики, Т. 2. Спб., 1904. 267–268.; Последние сочинения, Т. 1. Спб., 58–60., 73., 249–253. Л.: История русской критики. Т. 2. М.—Л., 1958. Изд. АН СССР. 408.

<sup>18</sup> F. Batyuskov, Boborikin egyik vígjátékát és Minszkij egyik tragédiáját bírálva, az utóbbitól megállapítja, hogy „az 'én' mértéktelen megnövelése”. Комедия и трагедия индивидуализма. Новости, 16. апр. 1900. Mihajlovskij ezt válaszolja: „Ez nem individualizmus, Batyuskov úr, az individualizmus a személyiséget mint olyant állítja a világfelfogás középpontjába... tiszteletet kíván a saját és az idegen személyiség iránt. Ez despotizmus, arisztokratizmus, egoizmus, 'egotizmus', 'én-túltengés'...” Minszkij dekadens művet alkotott, amelyet a mai európai irodalomból szedezett össze; „Nietzsche-ből, Ibsenből, Maeterlinckből, a buddhizmusból, Tolsztojból ketyvasztott zagyalékok.” Русское Богатство, № 5. Л.: Русская Литература... 1968. 456. — Mihajlovskij nyomán halad több kritikus Nietzsche értékelésében, így M. Gelrot és A. Gornfeld.

<sup>19</sup> Штернберг, С. cikke: Образование, № 2. 1901. Л.: Русская Литература... 1968. 476.

<sup>20</sup> Цуккерман, Ш.: Посещение жилища Фридриха Ницше. Научное Обозрение, Но 9. 1897. 118–119.

<sup>21</sup> A Ja. P. Polonszkijről elnevezett liberális értelmiségi körben, amely többségében nem tartozott a dekadensekhez, a kör elnöke, A. M. Bobriscev-Puskin 1900. január 1-e és 1901. január 1-e között tartotta „Nietzsche mint költő” c. előadását. Л.: Олейников, Ю. М.: Горький и «Знание». Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1947. Т. LVIII. 141–142. — N. D. Tyesov lakásán jönnek össze a „Szreda” irodalmi kör tagjai. 1904. január–februárjában V. A. Golcev tart előadást Nietzsche filozófiájáról. Az előadáson jelen van Csehov, Gorkij, Andrejev, Vereszajev, Bunyin, Szerafimovics stb. Л.: Семенов, С. Т.: О встречах с А. П. Чеховым. Путь, № 2. 1913. 38.

<sup>22</sup> По-Ницше (Сверх-куплеты). [A szerző nincs megnevezve.] Русский Листок, № 284. 1900.

<sup>23</sup> Л.: М. Неведомский bevezető tanulmányát Лухтенберже, А. [Lichtenberger, Henri] orosz nyelven *Философия Ницше* címmel megjelent könyvéhez (С.—Пб., 1901. Изд. и кн. магазин О. Н. Поповой. III.).

Érdemes megfigyelni a Nietzsche-dívat tükröződését P. Boborikin egy vígjátékának és egy regényének kritikai visszhangja kapcsán. A. Bogdanovics a *Mir Bozsijban* bírálja Boborikin vígjátékát: az író észrevette a kapcsolatot az esztétizmus és a kapitalizmus között, de feltételezi, hogy elég a kupecnek, ha „nem gyönyörködik a dekadenciában és köp Nietzsche-re”, hogy „megszolgálja a megbecsülést.”<sup>24</sup> Boborikin regényét bírálva V. Podarszkij megállapítja, hogy ez a „mai felsőbbrendű emberek” szatírája, akik „Nietzsche szerint törekednek élni, de ahogy közelebből megnézzük őket, a legközépszerűbb aranyeres hivatalnokoknak és zavaros fejű tábornoknéknak mutatkoznak...”<sup>25</sup>

„Nietzschének — írja N. Moszkovcev — szemmel láthatólag olyan jelentősége lett az orosz irodalomban, mint annak idején Byronnak volt. ... Korunk új 'démonja' Nietzsche, éppoly titokzatos, nyugtalan szellem, mint Byron. Rendkívüli módon magával ragad nyelvének elbűvölő erejével, szenvedélyes és mély megvetésével.”<sup>26</sup>

Nyilvánvaló, hogy Nietzsche megítélése teljesen ellentmondásos a századforduló orosz — és természetesen nemcsak orosz — közveleményében. A polgári kritikusok közül egyesek örömmel, mások aggodalommal, sőt a nyíltan reakciósak legtöbbször egyenesen gyűlölettel számolnak be Nietzsche hatásáról. De ez az ellentmondás — Nietzsche szíves fogadtatása éppúgy, mint elutasítása — megtalálható a haladó körökben, a legális marxista folyóiratokban is. Az értékelés nehézségét éppen Nietzsche ellentmondásossága okozza: a különböző világnézetű olvasók gondolkodásának más-más oldalait helyeslik, illetve utasítják el.

Hogy a Nietzsche iránti közéleti érdeklődést érzékeltessük, hadd szólaltassuk meg a kor néhány általánosan ismert személyiségét.

Nem foglalkozunk itt részletesebben azzal a gyűlölettel fűtött ellenszenvvel, amelyet Nietzsche „felsőbbrendű ember”-elmélete, etikája Tolsztojból kiváltott; csak röviden utalunk most Csehov és Korolenko ellenérzésére.<sup>27</sup> Lássuk, mit ír például Csehov 1895-ben A. Szuvorinnak: „Olyan filozófussal, mint Nietzsche, szívesen találkoznék a vasúti kocsiban vagy a gőzhajón és elbeszélgetnék vele egész éjszaka. Filozófiáját egyébként nem tartom maradandónak. Nem annyira meggyőző, amennyire bravúros.”<sup>28</sup>

A századforduló nagyhatású misztikus filozófusa, a szimbolista, dekadens irányzat ösztönzője, V. Szolovjev egyeztetti a pravoszláv kereszténységet a görög szépségeszménnyel és Nietzsche-vel. Nietzscheben a „közeledő Antikrisztust” látja;<sup>29</sup> mégis megállapítja, hogy a kor három uralkodó eszméje: Marx gazdasági materializmusa, amely a jelenhez, Tolsztoj elvont moralizmusa, amely részben a holnaphoz és Nietzsche „felsőbbrendű ember”-filozófiája, amely a holnaputánhoz szól.<sup>30</sup>

A. Szkrajbin, a Muszorgszkij utáni nemzedék tagja, a zenei nyelv egyik legeredetibb megújítója, akinek romantikus idealista, heroikus szemléletét döntő módon befolyásolja Nietzsche.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> L.: A. B. [Богданович, А. И.] cikkét: Мир Божий, № 3. 1900. L.: Русская Литература ... 1968. 442.

<sup>25</sup> Подарский, В. Г. [Русанов, Н. С.] cikke: Русское Богатство, № 5. 1901. L.: Русская Литература конца XIX-начала XX в. 1901—1907. М., 1971. Изд. Наука. 337.

<sup>26</sup> Московцев, Н.: «Мальчик без штанов», ныне Буревестник. Заря. Русско-славянский сборник. Выпуск I. М., 1902. Товарищество Типография А. И. Мамонтова. 163. — A szerző reakciós nézőpontú támadást intéz Gorkij ellen.

<sup>27</sup> Erre a kérdésre másutt, Gorkij Nietzsche-hez való viszonyának elemzésénél térünk vissza.

<sup>28</sup> A. Sz. Szuvorinnak, 1895. február 25. L.: Чехов, А. П.: Собрание сочинений. Т. XII. М., 1957. ГИХЛ. 73. — Alig valamivel később (március 16-án) így ír Szuvorinnak: „Megérkezett hozzám Moszkvából a doktor, Nietzsche tisztelője, nagyon kedves és nagyon okos ember, akivel kellemesen töltöttem el két napot.” Uo., 77. — Ugyancsak neki írja, április 13-án, Sienkiewiczről, egyik regénye kapcsán, amely „rózsaszín álmokba ringatja a polgárságot”: „nem ... olvasta Tolsztojt, nem ismeri Nietzsche-t ...” Uo., 84. — Egész életében nem írt recenziót — ezzel hárítja el V. F. Komisszarzsevszkaja kérését 1899. január 19-én, hogy írjon Nietzsche *Zarathusztrájának* szemelvényes orosz fordításáról. Uo., 281.

<sup>29</sup> Сб. «Три разговора», 235. idézi Неведомский: i. h. X.

<sup>30</sup> Идея сверхчеловека (1899). Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Второе издание. Т. 9. (1897—1900). С.—Пб., 1913. Просвещение. 266.

<sup>31</sup> L.: Riesemann, O. F.: Alexander Skrjabin im Lichte eigener Jugendbriefe. Die Musik, XV. 1923. 841—855. L.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik herausgegeben von Friedrich Blume. Bd. 12. Kassel—Basel—London—New York. Bärenreiter. 1965. 755—758.; Данилевич, Л.: А. Н. Скрябин. М., 1958. Гос. музыкальное изд. 37—38., 41., 52., 71., 78—79., 85.



V. Komisszarzsevszkaja, a kiváló színésznő, lángésznek tartja Nietzsche-t, de félti tőle az ifjúságot. Nietzsche filozófiáját a hit jelképévé tenni annyi, mint a haladásról lemondani.<sup>32</sup>

Mintegy tíz év múlva I. Repin, a festő így ír K. Csukovszkij Walt Whitmanról írt könyvének előszavában: reméli, hogy a nagy amerikai demokratikus költőnek, az egyetemesség, a barátság, a szeretet hirdetőjének megismerése Oroszországban véget fog vetni a nietzscheizmus epidémiájának, amely hulanizmusban, rablásokban és öngyilkosságokban nyilvánul meg; csapást fog mérni a korlátokat nem ismerő egyéniség nietzschei kultuszára, amely hallatlan lelkesedéssel töltötte el a kulturális söpredéket.<sup>33</sup> Ez a bátor, haladó szellemű nyilatkozat pontosan az ellen a dekadens áramlat ellen irányul, amely az 1905-ös forradalom leverése után a forradalmat gyalázva, a meghamisított Nietzsche-t zászlóként maga elé tartva, a korlátlan ösztönkielést hirdette — az ellen az áramlat ellen, amely ellen V. Vorovszkij kitűnő tanulmányokban harcolt.<sup>34</sup>

Nietzsche századforduló körüli oroszországi fogadtatásának is igen gazdag irodalma van.<sup>35</sup> Bibliográfiai teljességre természetesen nem törekedve csak néhány érdekesebb, nem ritkán egymással polemizáló nézetet ismertetünk, hogy világosan lássuk a fő tendenciákat.

A századforduló több kritikusa a dekadencia körébe sorolja Nietzsche-t.

M. Csernov a dekadencia filozófiájáról írt könyvében behatóan foglalkozik Nietzsche európai irodalmi hatásával is. „... nem lehet tagadni — mondja —, hogy az új kultúra eszméje, amely a felsőbbrendű ember kultuszában fejeződik ki, a maga kegyetlen, 'arisztokrati-kus' úr-moraljával nem különbözik az irodalmi dekadenciától.” A *Zarathustra* tendenciája és ködös szimbolikája is megtalálható a dekadens irodalmi művekben.<sup>36</sup>

A. Pokrovskij mint az orosz dekadencia sajátos ágáról szól a nietzscheizmus, a mezít-lábasság, a pszichopatológia és a tolsztojizmus keverékéről. Nietzsche a dekadenseknek a felsőbbrendű ember eszményét adta. A *Mir Iszkussztva* c. folyóirat különösen lelkesedik érte. „Nietzsche hatása talán példátlan a világirodalom történetében, de sehol sem nyilvánult meg olyan erősen és széleskörűen, mint éppen nálunk, Oroszországban, ahol szinte minden félművelt értelmiségi mindennap egy kis Nietzsche-t törekszik megjátszani magát. Nietzsche a legdiva-tosabb mai orosz íróban, Makszim Gorkijban romboló eszméinek tehetséges népszerűsítőjére és befolyásos hirdetőjére talált nálunk.”<sup>37</sup>

A dekadenciaellenes, Nietzsche-t a dekadenciával azonosító és Gorkijt Nietzsche-tanít-ványnak bemutató cikk szerzője szemmel láthatóan reakciós nézőpontot képvisel. De gyakrab-ban találkozunk — és zömmel a haladóbb világnézetű kritikusok írásaiban — egy másfajta felfogással.

„Nietzsche hatása a korra óriási — írja N. Abramovics 1896-ban megjelent, *A jövő embere* c. Nietzsche-könyvében. — Számos eszméje az a levegő lett, amelyet belélegzünk.”<sup>38</sup> „Az ember fogalma szerfelett büszkén hangzott számára.”<sup>39</sup> Nietzsche gyűlölte korát, a nyárs-polgárság erőtlén közömbösségét. Tagadása állítás: az ember „valami, amit felül kell múlni”. Az élet elsatnyulása ellen hív fel: „ami esik, azt taszítsd meg!” Ez nem kegyetlenség; nagy-szerűnek akarja látni az életet. Az erő azért jó, mert alkalmassá tesz az életre. A létezés ténye ünnep: ne fosszák meg az életet semmitől. Tagadja, mint a szocialisták — de másképp —, a reális valóságról való esztelen lemondást, valami illuzórikus, homályos jövő nevében.<sup>40</sup>

<sup>32</sup> L.: Ходотов, Н. Н.: Близкое — далекое. М.—Л., 1932. Academia. 128. — A szerző beszélgetése Komisszarzsevszkajával 1903. januárjában történt. — Említésre méltó, hogy Sz. Nani Komisszarzsevszkajának ajánlotta 1899-ben megjelent szemelvényes *Zarathustra*-fordí-tását. Так говорил Заратустра. Девять отрывков в переводе С. П. Нани. С.-Пб., 1899. Типография М. М. Стасюлевич.

<sup>33</sup> Чуковский, К.: Репин (Из моих воспоминаний). М.—Л., 1945. Искусство. 33—34.

<sup>34</sup> Воровский, В. В.: В ночь после битвы, stb. Л.: Литературно-критические статьи. М., 1956. ГИХЛ.

<sup>35</sup> L.: Reichert, Herbert W.—Schlechta, Karl: International Nietzsche Bibliography. Chapel Hill, 1960. The University of North Carolina.

<sup>36</sup> Чернов, М. Н.: Философия декадентства. С.-Пб., 1899. Коммерческая Типо-Лито-графия. 49. — Nietzsche-ről mint dekadens filozófusról szól A. Pogogyin is. *Погодин, А.*: Философ-декадент. Фр. Ничше. Вестник Иностранной Литературы, 1899. № 3. 3—28.; № 4. 3—16.

<sup>37</sup> Покровский, А. И.: Современное декадентство перед судом вековых идеалов. Русский Вестник, № 6. 1904. 555—556.

<sup>38</sup> Абрамович, Н. Я.: Человек будущего. Очерк философской утопии Ф. Ничше. С.-Пб., 1896. 4.

<sup>39</sup> Уо. 21. — Ezeket a szavakat halljuk felcsendülni néhány év múlva Gorkij drámájá-ban, *Az éjjeli menedékhelyben*, Szatyin monológjában!

<sup>40</sup> Уо. 36., 44.

N. Geraszimov az igazság szenvedélyes, rettenthetetlen kutatójának, tiszta, nemes, ön-feláldozó, mélyen erkölcsös embernek tekinti Nietzschét. „Bármilyen különös — állapítja meg —, Nietzschéhez közel áll két olyan ellentét, amilyen a szélsőséges materialista Marx és a szélsőséges idealista Hegel.” A kritikus Marx feuerbach-i téziseire utal; Nietzsche szerint is a filozófusok feladata, hogy megváltoztassák a világot. Hegelnél is — mint Nietzschénél — megtaláljuk a gondolatot, hogy a történelmi fejlődés mozgató ereje a „rossz”. Minden előrelépés bűnnek tűnt a megszentelt rend ellen, lázadásnak a megszokott ellen; másrészt, ahogy színre lépnek az osztályellentétek, éppen a rossz szenvedélyek — a mohóság és az uralomra törés — lesznek a történelmi fejlődés előmozdítói, amint ezt a feudalizmus és a burzsoázia története tanúsítja. Nietzsche — mondja Geraszimov — a német idealista filozófusokkal szemben a földre néz.<sup>41</sup>

A fiatal J. Tarle (aki később a szovjet történettudomány egyik legnagyobb művelője lett) figyelemre méltóan elemzi a nietzscheizmus viszonyát az európai társadalom politikai és szociális elméleteihez. Nietzschének nem voltak nagy társadalmi eszményei. Nem tudott megbékélni a valósággal. A büszkeség érzése élt benne. Le akarta rázni a túlzott tudatosság fékét. Harcolt a képmutatás ellen. Mint a kereszténység tagadóját nyíltan kevesen követték. Annál több „szemérmes” követője van; igen sokan nem is tudják megukról, hogy nietzscheanusok. Nietzsche eszméit nagyon hamar vulgarizálták, de ebben maga Nietzsche járt elől azzal, hogy a felsőbbrendű ember eszményeként piedesztálra emelte Cesare Borgiát. Nietzsche nem áll a jelenlegi arisztokrácia mellett. A semmitől sem korlátozott egyéniség apologétája. Érthető, hogy népszerű az anarchisták között. Annál meglepőbb, hogy népszerű a szociáldemokrata sajtóban is. Olyan nézeteket tulajdonítanak neki, amelyeket sohasem mondott ki. Minden életrajzi tény ellenére Nietzschét olykor „demokratának” mutatják be, ama „tömeg”, „barátjának”, amelyről nem tudott ingerültség nélkül szólni. Tarle Mehringet idézi, aki elítéli Nietzschét mint az „erő” filozófusát, akit azonban gondolkodásának lendülete, koncepcióinak merészsége, művész-egyénsége a bismarcki egyenruhában megjelenő erő fölé emel, és így született meg beteg, de örökké felindult és örökké dolgozó képzeletéből a felsőbbrendű ember képe.<sup>42</sup>

1901-ben megjelenik orosz fordításban a francia H. Lichtenberger Nietzsche filozófiáját ismertető könyve M. Nyevedomszkij terjedelmes előszavával Nietzsche oroszországi népszerűsödéséről.<sup>43</sup>

A *Mir Bozsij* c. legális marxista folyóirat meg nem nevezett szerzője Nyevedomszkij tanulmányához kapcsolódva megállapítja, hogy Nietzsche szenvedélyes antropocentrizmusa vörös fonalként vonul végig művein, amelyek a kizárólag a maga törvényeinek engedelmeskedő, a mindent magából teremő ember eszméjét képviselik. Nietzsche morálja szigorú kötelesség morál. Szélsőségeitől megtisztítva, egotizmusa önünk jogait rehabilitálja; a teljes egyéniségért harcol, amelyet jelentéktelenné tett a kor altruista morálja.<sup>44</sup>

G. Markelov — ugyancsak a *Mir Bozsij*-ban — feltétlenül indokoltnak látja a Nietzsche filozófiája iránti nagy érdeklődést.<sup>45</sup> A „felsőbbrendű ember” elgondolása sikerületlen és tartahatatlannak. Nietzsche filozófiáját nem lehet leszűkíteni az etikai individualizmusra. Nietzsche széles körű harcot vív a polgári kultúra ellen; az egyéniséget védi a nivelláló tendenciák ellen;<sup>46</sup> mindaz ellen, ami jellegtelenül teheti, ami kibontakozását gátolja. Megmutatja egy új kultúra lehetőségét. Támadja a mai élet urát, a polgárt, akinek vallása az anyagi jólét. Elítéli a német

<sup>41</sup> Герасимов, Н. И.: Ницшеанство. М., 1901. Типо-Литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К°. 5., 23—24., 27.

<sup>42</sup> Tarle, Евг.: Ницшеанство и его отношения к политическим и социальным теориям европейской общества. Вестник Европы, 36-ой год. Кн. 8-я. Авг. 1901. 704—750.

<sup>43</sup> Лихтенберже, Анри: Философия Нитцше. Перев. с франц. под ред. и со вступ. статей М. Неведомского. С.-Пб., 1901. Изд. и кн. магазин О. Н. Поповой. II., СХХ.

<sup>44</sup> П. И.: К вопросу о морали. Мир Божий, № 10. 1901. 186—197. — А. Лichtenberger-кönyv elé írt Nyevedomszkij-tanulmányhoz kapcsolódik, polemikusan, a metafizikus Nietzschére vetve a hangsúlyt: Гаутама: Кое-что о Ницшеанцах. Часть первая. С.-Пб., 1902. Тип. Н. Н. Клубокова.

<sup>45</sup> Маркелов, Г.: Философия Нитше, как культурная проблема. Мир Божий, № 10. 1903. 197—213.; № 11. 145—160.

<sup>46</sup> Уо. 10. sz. 211. Markelov idézi Nietzsche tiltakozását egy olyan rendszer ellen, amelyben az ember vagy kerék, vagy a kerék alatti tömeg. Úgy látszik, Lenin közvetlenül ehhez a nietzschei fogalmazáshoz kapcsolódik, élesen vitázva a renegát polgári írókkal, művészekkel, akik a 1905-ös forradalom leverése után a „felsőbbrendű ember” pózában az irodalom, a művészet osztályok- és pártok-felettiségét hirdették. L.: *Marxista Nietzsche-kritika* c. tanulmányomat. Filológiai Közlöny, 1972. 1—2. sz. 101.

nacionalizmust. Gyakran vádolták Nietzschét kegyetlenséggel, erkölcstelenséggel, zabolátlansággal, túlságos nyíltsággal. De — mondja Markelov — „a kornak nem egyenletesen és csendesen világító lámpa volt szüksége, hanem olyanra, amely fényt bocsátva ki magából, szikrákat szór körös-körül, s elemi erővel égeti és árasztja el mindazt, ami éghető, ami nem tudja elviselni a tűz tisztító erejét. Ehhez a lánghoz hasonlóan, amely nem ismer sem részvétet, sem könyörületet, Nietzsche mindenkor úgy lép fel, mint romboló, mint a nagy tagadás képviselője.”<sup>47</sup> Amikor szellemi felszabadulást hirdet, nem az erkölcsöt tagadja általában, hanem csak az altruizmus morálját. De mint a felsőbbrendű emberről való tanítása mutatja, nem veti el magát a köteleességtudatot. A nyájerkölcs helyett etikai individualizmust hirdet. Bátor, önálló emberekre van szükség, hogy új erkölcsi értékrend jöhessen létre. Így lehet az embernek sugalmazni, hogy „az emberiség jövője az ő kezében van, az ember akaratától függ . . .”<sup>48</sup> A pesszimizmussal, az élettagadással szemben az életörömet hirdeti. Harcol a korabeli dekadencia, a halál prédikátorai ellen. Az érzelmek gyengeségében, a vágyak szerénységében, a gondolkodás gyávaságában, az életakarat hiányában a modern kultúra hanyatlásának jeleit látja. Az életnek csak mint mozgásnak és tökéletesevésnek van értelme és ezért van szükség a harcra, az ellentmondások összeütkezésére, az egyenlőtlenségre. Ezt jelenti Nietzsche szeretete a felsőbbrendű ember, a távoli jövő iránt. Ennek a távolinak áldozatul veti a mai és a holnapi embert, akiket csak lépcsőfokoknak tekint a külön ember felé. Mindennél fontosabbnak tartja az ember harcát önmagával, az egyre magasabb eszmények nevében. A mai ember léte kimerül a zoológiai létezésben. Ezért olyan szánalmas a mai kultúra. A felsőbbrendű ember mindenekelőtt: szabad értelem. A maga útján halad, amely távol esik „a vásároktól és a dicsőségtől”, a „tömeg” útjától. Eszményeiért mindenkor kész feláldozni magát. Elveti a demokratizmust mint a „kis emberek” törekvését a „kis” boldogságra. Amikor az emberiség megérti a „felsőbbrendű ember” lényegét, megérti majd, hogy a kultúra nem az élet „dísztítő eleme”, hanem egy új, megjavított természet; az élet és a gondolat egysége.<sup>49</sup> Nietzsche filozófiájának — mondja Markelov — még óriási szerepe lesz mint a szellemi rabság alól való felszabadulás, mint egy új kultúra alapjának.<sup>50</sup>

Bővebben ismertettük Markelov fejtegetését, mert kevés egykorú írásmű szemlélteti hasonló meggyőző erővel, hogy marxista és a marxizmushoz közel álló körökben is milyen erővel hatott a nietzschei filozófia; hogy milyen kitűnő fegyvert találtak benne a régi világ lerombolásáért, a társadalmi haladásért vívott harcban; hogy ugyanakkor mennyire semmibe vették a Nietzsche gondolatmeneteiben bőven található retrográd mozzanatokat.

T. Gejlikman a nietzschei ismeretelméletéről megállapítja a *Pravdában*: Nietzsche leplezte a polgári gondolkodás tipikus formáit, de nem tudott szakítani a hagyományos gondolkodás kettősségével, amely ellen maga küzdött. Nietzsche nem a haladás elleni „bűnös”, hanem inkább „a bűnözés tárgyi bizonyítéka” (Gorkij Tyetjerevjének szavaival), a szociális bűnözés, amely még a legszabadabb szellemeket is megakadályozza abban, hogy megszabaduljanak a gondolkodás atavisztikus formáitól. Nietzsche életművét mégis egészében haladónak tekint a szerző. „Metafizikája” teljesen e világi, földi. Akaratfilozófiája az élet teljességének és összhangjának igényéből ered. Az örök visszatérés eszményét az energia megmaradásának törvényéből származtatja a szerző. Nietzsche a művészetben — Schopenhauerrel ellentétben — az életre, a hőstetre való nagy ösztönző erőt látta. Feltárta a megismerés biológiai alapját. Az igazság Nietzsche számára nem testetlen árnyék. Megismerni annyi, mint a titokzatos Szfínxről elragadni, birtokba venni az egyik pozíciót a másik után. Az ember igazságokkal fegyverzi fel magát a balszerencse és az akadályok elleni harcban.<sup>51</sup>

Világos, hogy a dekadencia volt — a maga lázongó, anarchikus, individualista szemléletével — Nietzsche legkorábbi, természetes befogadó talaja az orosz irodalomban is.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Uo. 213. Egészen rokon hang csendül meg — a mindent tisztító tűz képe jelenik meg — alig valamivel később Gorkij filozófiai költeményében, *Az Emberben*. „Leszek még én hatalmas tűz a mindenség sötétjében! Az a hivatásom, hogy fénnel árasszam el az egész világot, . . . és megvilágítván az egész élet komor káoszát ezen a sokat szenvedett földön — amelyet mint rút bőrbetegség, a boldogtalanság, a bánat, a keserűség és harag kérge föd — minden gonosz mocskot a múlt sírjába seperjek!” L.: *Gorkij Művei*, 6. k. Bp., Európa, 1961. 12.

<sup>48</sup> Uo. 11. sz. 154. — Itt is erősen kínálkozik a párhuzam Gorkij *Az Ember* c. művével és általában Gorkij felfogásával.

<sup>49</sup> Uo. 160. L.: *Nietzsche: Werke*, I. Bd. 326. — Ismét találkozunk egy Gorkij gondolkodásában is nagy szerepet játszó gondolattal.

<sup>50</sup> Uo. 153–160.

<sup>51</sup> *Гейликман, Т.: Теория познания Ницше. Правда*, № 6. 1905. 154–174.

<sup>52</sup> Az orosz szimbolistákat ért különböző hatásokról, köztük Nietzsche hatásáról l.: *История русской литературы*. Т. 10. Литература 1890–1917 годов. М.—Л., 1954. 672., 767.

A „jón, rosszon túli”, erős egyéniség kultuszát kiváltképpen Merezkovszkij terjesztette lírájában és regényeiben.<sup>53</sup> Az elvont, vulgarizált nietzschei „lázádat” pravoszláv misztikával elegyítette. Történelmi regényeinek (*Julianus Apostata*, *Leonardo da Vinci*) hőseiben a fennálló renddel szembe forduló felsőbbrendű embert akarja megmutatni. A lázádas látszata Gorkijt is arra készítette, hogy a *Julianus Apostata* megjelenése után elismerően szóljon Merezkovszkijról és egyúttal az őt ösztönző Nietzschéről.<sup>54</sup> Gorkij egyébként hamar felismerte Merezkovszkij epigonizmusát, reakciós szemléletét, s már a századfordulón nemegyszer igen élesen elítélő hangon nyilatkozott róla.<sup>55</sup> Merezkovszkij igazi lénye — a forradalomtól való félelem, az értelem tagadása, a vallás mint egyedüli kiút — az 1905-ös forradalom napjaiban és a forradalom leverése után mutatkozott meg teljesen.<sup>56</sup>

Gorkijnál jóval előbb keresztyüllát Merezkovszkijn A. Volinszkij, a *Szevernij Vesztnyik* c. szimbolista folyóirat szerkesztője.<sup>57</sup>

Volinszkij egyébként az 1890-es években Nietzsche egyik legvilágosabb fejű értékelője. Oscar Wilde-ről szólva védelmébe veszi a szimbolista művészetet és Wilde „sajátos protestantizmusát” Nietzsche költészetéhez közelíti. Wilde társadalombírálatát — írja — Nietzschétől eltérően a felületen mozog.<sup>58</sup> Tanulmányt ír Nietzsche *A tragédia születése* c. művéről, amelyet nagyrabecsül. De ez nem gátolja abban, hogy el ne ítélje azt a Nietzschét, aki az *Antikrisztusban* olyan aljas, visszataszító kalandort tett meg a reneszánsz hősévé, amilyen Cesare Borgia. Nietzsche nem hatolt be eléggé az olasz reneszánsz szellemébe. A Borgiák gáztettei nem tragikus iszonyatot keltettek, hanem közönséges undort. Nietzsche nem látta, hogy „a régi istenhez, Dionüszoszhoz való visszatérés kísérleteinek nem lehet komoly sikere a nép között, amely — akárhogyan is — átélt a keresztyénység katasztrófáját.”<sup>59</sup>

Nietzsche filozófiájának lényege — állapítja meg Volinszkij — a felsőbbrendű ember ábrándja. „Az új embert keresve, Nietzsche állandóan ugyanabba a hibába esett, mint a dekadensek . . . : valamilyen ultraindividualizmus irányában kereste. De ez a keresés maga, a görösös undor minden iránt, ami előregedett, túlélte önmagát, a régi test és régi lélek iránt, mindenfajta élő ortodoxia iránt, az új történelem igazi prófétájává teszi.” Törékeny, beteges volt, de önmaga ellentétét kereste, és „a betegség lázában ragyogó, egészséges gondolatok villanásai támadtak lelkében.”<sup>60</sup>

Volinszkij Nietzsche-kritikája megegyezik a századforduló több marxista kritikusának<sup>61</sup> felfogásával, amely elutasította a nietzschei filozófia retrográd tendenciáit, de egyetértett Nietzschének a külön ember utáni vágyával. Nietzsche filozófiájában — ahogy maga Nietzsche is — nemcsak a dekadenciát, hanem annak legyőzését is látja.

<sup>53</sup> Az orosz sajtó korán hírt ad a francia szimbolistákról. L. Венгерова, З.: Поэты-символисты во Франции. Вестник Европы, 1892. кн. 9. 143. — Merezkovszkij már a következő évben közli az orosz szimbolizmus programját. Мережковский, Д. С.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С.-Пб., 1893. Типо-Литография Б. М. Вольфа.

<sup>54</sup> Gorkij levele Volinszkijnek, 1897. decemberében. Idézi: Овчаренко, А.: Публицистика М. Горького. Изд. второе, дополненное. М., 1965. Сов. писатель. 119–120.

<sup>55</sup> Gorkij Merezkovszkij iránti megvetését tükrözi 1901. decemberében V. Sz. Miroljubovnak írt levele. Собр. соч., Т. 28, 211.

<sup>56</sup> L.: Грядущий Хам с. cikkét, Полярная Звезда, № 3. 1905.

<sup>57</sup> A. Volinszkijről és Gorkijhoz való viszonyáról l.: Куприяновский, П. В.: М. Горький и журнал «Северный Вестник». Л.: М. Горький и его современники. Л., 1968. Наука. 21–49. — Nem érdektelen megjegyezni, hogy Volinszkij magas színvonalú folyóiratát, amely erősen haladó tendenciájú volt, a dekadens költők fellépése miatt kellett megszüntetni. Amikor a *Szevernij Vesztnyik* szerkesztősége bejelenti a folyóirat megszünését, így ad erről hírt a *Novosztij*, 1899. január 28-i számában: még a régebben hasonlóan gondolkodók, még Minszkij is, megtagadták a lapot és kritikusát, Volinszkijt, azt hányva a szemére, hogy „Kantnak ugyanazzal a könyvével”, amellyel előbb Csernisevszkijt és Dobroljubovot zúzták szét”, „most Nietzschét akarja megsemmisíteni”; Leonardo da Vinci-tanulmányával — Minszkij szerint — „mint távolról elhelyezett aknával levegőbe akarja röpíteni a szimbolizmust”. Л.: Русская Литература . . . 1968. 411.

<sup>58</sup> Волынский, А.: Оскар Уайльд. Сев. Вестник, № 12. 1895. Л.: Русская Литература. . . 1968. 338.

<sup>59</sup> Уб: Аполлон и Дионис. Сев. Вестник, № 11. 1896. 232–255.

<sup>60</sup> Уб: Что такое идеализм? Л.: «Книга великого гнева». Критические статьи. — Заметки. — Полемика. С.-Пб., 1904. Типография С.-Пб. Товарищества «Труд». XLVIII—L.

<sup>61</sup> Andrejevics nézetét később ismertették, Lunacsarszkijét l.: Marxista Nietzsche-kritika. Filológiai Közöny, i. h.

Ez a megkülönböztetni tudás teszi olyan találóvá az orosz dekadenciáról — konkrétan Merezkovszkijről — szóló, élesen elítélő bírálatát. Merezkovszkij új verskötetével kapcsolatban megállapítja: a költőt különböző hatások érték, de költészetében nem olvadnak egybe a világ kettősségének dilettáns elmélete és Nietzsche eszméi. „Merezkovszkij úr, akit magával ragad egy olyan elsőrendű írónak, mint Nietzsche, szenvedélyeiben és ellentmondásaiban hatalmas szelleme, hogyan nem veszi észre, hogy saját újítani akaró ihletéből hiányzik a temperamentum, az erő, hogy ebben az ihletben a filozófiai *tendencia* nem képekben jelenik meg, hanem az emelkedett, de lényegében racionális ékesszólás prózái szavaiban és szólamaiban”. Verseiből hiányzik az eredeti gondolkodás, eredeti képzelet, nem fejeződik ki bennük a sokat emlegetett merészség. „Merészségnek lenni nem annyit jelent, mint hódolni, akár lelkesen, őszintén, sőt entuziazmussal, idegen merészség előtt. A merészség a szellemnek természetből kapott ajándéka. Merezkovszkij valamennyi versét inkább a szándékos megalázkodás hatja át, mint a szabad gondolat és a szabad érzelem merészsége.” Volinszkij idézi Merezkovszkij egyik verséből: „Szeretem az esztelen szabadságot: / Templomok, tornyok és paloták felett / Repül szellemem a távoli napfelkelte felé, / A vihar, a nap és a sasok birodalmába.” „De éppen ezt az esztelen szabadságot nem látjuk Merezkovszkij úr költői műveiben, mint ahogy nem halljuk azokban azt az életörömmel teli, vagy merész nevetést, amelyet olyan agitátor hívvel énekel meg számos versében . . . A fiatal költő csak agitál a nevetésre, de ő maga nem nevet, — sem azzal a szabad, eleven és mindenkit magával ragadó nevetéssel, ahogy a harmonikus természetek nevetnek, sem azzal a sátáni nevetéssel, amely, mint a vihar, megtisztítja az élet áporodott levegőjét, lerombolva mindazt, ami elhalt, felkeltve az emberekben az elavult eszmék és fogalmak megtagadásának szükségességét.” A kritikus ismét megszólaltatja a költőt: „„Szeretem a gonoszt, szeretem a vétket, szeretem a bűn merészségét” — mondja mesterként eksztázissal.”<sup>62</sup>

Volinszkij kitűnő kritikát mond az erőt magasztaló, de erőtlen, eredetiség nélküli, az erős egyéniségek utánzásában kimerülő dekadens költészetről. Nem meglepő, hogy Gorkij, korai időszakában, a lázas keresések éveiben, olyan nagyra becsülte a századfordulónak ezt a kiemelkedő kritikust.

A dekadencia — mondja Volinszkij — tiltakozás a materializmus és a pozitívizmus ellen. De nem adott egy igazi költői tehetséget sem.<sup>63</sup>

Nem egészen egyértelműen negatív az ugyancsak nietzscheánus, szélsőségesen individualista Balmont megítélése, akihez átmenetileg Gorkij is fűz bizonyos reményeket.<sup>64</sup>

E. Anyicskov szerint a magányos orosz dekadensek nietzscheizmusra eddig tisztán intellektuális merészségben nyílvánult meg. A szenvedés vállalásában a bölcsesség legfőbb zálogát is látják: az élet teljesebb átélését. Erről ír Balmont, Gorkijnak ajánlott versében, *Olyanok leszünk, mint a nap* c. verskötetében. Az orosz nietzscheánus költők le akarják rázni koruk fojtogató, halálos unalmát, amelyet Csehov oly nagyszerűen ábrázolt. Ugyanaz a nietzschei meggyőződés, az élet új értékelése él ezekben a költőkben, mint Gorkijban. Együtt vallják Nietzschevel: „Építések házaitokat a Vezúvra! Kormányozzatok hajóitokat ismeretlen tengerekre!” „A költészet élet, elragadtatás, szenvedély” — idézi Csernisevskijt Anyicskov, aki szerint egyetlen más költői iskolára sem lehet úgy alkalmazni e szavakat, mint az orosz nietzscheánus költőkre.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Волынский, А.: Д. С. Мережковский. Новые стихотворения (1891—1895). С.-Пб., 1896. Сев. вестник, № 3. отд. 2. 1896. 36—43. Л.: Борьба за идеализм. Критические статьи. С.-Пб., 1900. Типография М. Маркушева. 372—376. — Merezkovszkij — állapítja meg jóval később a kortárs М. Неведомский is — mint költő mindig utánzó volt. Előbb Nadsonzt utánózta, „majd Nietzsche előtt hajolt meg és az ő eszméit vulgarizálta . . .” Л.: Зачинатели и продолжатели. Поминки, характеристики, очерки по русской литературе от дней Белинского до дней наших. Петроград, 1919. Типография «Кадима». Книгоизд. «Коммунист». 298.

<sup>63</sup> Уб.: Декадентство и символизм. «Русские символисты.» Вып. 1. М., 1894. Л.: Борьба за идеализм. 314—315.

<sup>64</sup> Levele 1901. november 14. (27) után, V. A. Posszénak. Л.: Собр. соч., Т. 28. 199. — Egykorú kritikusa, pl. Krasznov azt írja Balmontól, hogy Shelley és Nietzsche hatása alatt fejlődött. Книжки Недели, № 1. 1899. Л.: Русская Литература . . . 1968. 401. Néhány évvel később szimbolista költőtársa, V. Brjuszov bírálja *Tűzmadár* [Жар-Птица. Свирель славянина. М., 1907. Скорпион] c. kötetének „művésziellen viszonyát” a népköltészethez. Az orosz bilinák, dalok szellemétől idegen felfogás érvényesül itt. . . . a modern bölcsesség aforizmáit állítja oda, amelyek genealógiáját Friedrich Nietzsche-ből kell levezetni”. Веса, № 8. 1907. 60., 64. Л.: Русская Литература конца XIX—начала XX в. 1901—1907. 1971. 538.

<sup>65</sup> Аничков, Евг.: Литературные образы и мнения. 1903 г. С.-Пб., 1904. Тип. Пороховщиковой. 176., 182—184.

Ennek a dekadens csoportnak kiemelkedő tagja A. Belij, akinek munkássága, fejlődése már azt a törekvést példázza, amely a szélsőségesen individualista, idealista szemléletet<sup>66</sup> az Oroszországban érlelődő, majd bekövetkező szocialista forradalomhoz közelíti. De még 1917-ben is „Ibsen, Stirner és Nietzsche, és egyáltalán nem Engels és Marx”, „igazán forradalmi” számára.<sup>67</sup>

A fiatalabb szimbolista nemzedék legjobbjainak — Bloknak és Brjuszonak — fejlődésében jól megfigyelhető, hogyan kerekedik felül a nietzschei egyéniség-kultuszon a forradalmi szocialista szemlélet.

Blok feljegyzéseiben, leveleiben gyakran találkozunk Nietzschét nagyrabecsülő nyilatkozatokkal.<sup>68</sup> Különösen közel állt hozzá *A tragédia születése*, Nietzsche felfogása a kultúráról és a művészetről.<sup>69</sup> *A vidám tudományra* is utal egyik írásában.<sup>70</sup> Igen érdekes egy megjegyzése a korabeli színház hanyatlásáról és elképzelése távolabbi jövőjéről, amikor „Wagnerra, Nietzschére, Ibsenre, a szocialistákra, a filozófusokra” kell hallgatni, és legközelebbi jövőjéről, amikor létre kell hozni a nép színházát, amelyet a haldokló értelmiség már nem képes megérteni.<sup>71</sup>

Brjusov is menekül a jelen szürkesége, nyárspolgári törpesége elől. A mítoszokban és a történelemben keresi és találja meg a cselekvés és a gondolkodás hőseit: államférfiakat és hadvezéreket, tudósokat és költőket, akik felsőbbrendű emberként emelkedtek koruk fölé és formálták a történelmet. Hősei közt felfedezők is vannak, akik a természet titkait kutatták, a természet erőit az ember szolgálatába állították, a haladás útját egyengették. Vagyis Brjusov az emberi értelem és akarat, a tudomány és az alkotó munka himnuszait is énekli. A jövő felsőbbrendű emberéről ábrándozik. „Mi testvérek vagyunk, Észak urai, / Az én korom a vikingek kora” — írja 1899-ben, *Nem szoktunk a harsány színekhez* c. versében.<sup>72</sup> Hadd említ-

<sup>66</sup> A. Belij megállapítja: „Elválaszthatatlan kapcsolatban állunk a kantianizmussal. ... Mi — szimbolisták — Schopenhaueren és Nietzschén keresztül a nagy königsbergi filozófus törvényes gyermekeinek tartjuk magunkat.” Веса, № 2. 1904. 2—3. L.: Борщук, В.: У истоков социалистического реализма. L.: Статьи о Горьком. М., 1957. ГИХЛ. 187. — Mint a szimbolizmus előfutáiról szól Schopenhauerről és Nietzschéről. Символизм как миропонимание. L.: Мир искусства, № 5. 1904. L.: Русская Литература ... 1971. 422. — Belij tanulmányt is írt Nietzschéről. Фридрих Ницше. Веса, № 7. 45—50; № 8. 55—65., № 9. 30—39. 1908.

<sup>67</sup> Революция и культура. М., 1917. 25. Idézi: Щеребина, В. Р.: Ленин и вопросы литературы. Второе изд., исправленное и дополненное. М., 1967. Наука. 461. — Belij Ha перевале — 1— Кризис жизни (Пг., 1918) c. könyvében a „határ fiának” nevezi magát; érezte a régi világ válságát és az új közeledését. De csak a szellemi újjászületésre gondolt. Elődjait az individualizmus profétáiban (Stirner, Nietzsche), az idealista gondolkodás képviselőiben (Vl. Szolovjev, Merezkovszkij, R. Steiner) látta. De Gorkij mégis sikra szállt a könyv folytatásának kiadásáért. 1919. július 9-én Liszovszkijhoz intézett levelében Belij könyvét azok közé a művek közé sorolja, amelyeknek „komoly jelentőségük van, mint egy írói csoport kísérletének, hogy eligazodjanak a valósághoz való viszonyukban.” — 1920 tavaszán ismerkedtek meg személyesen. Belij távol állt a marxizmustól, de őszintén törekedett az új kultúra felépítésében való részvételre. Культура в современной России (Новая русская книга. Берлин, 1922. № 1.) c. tanulmányában arról szól, hogy a fejlődés egyik következménye: a „tömegek” egyéniségének növekedése; a tömegek megszűnnek tömegek lenni és „egyénségek összességévé” válnak. (I. m., 5.) Az én és a közösség dialektikája állandó témája ekkor Belijnek. Erről: Корецкая, И. В.: Горький и Андрей Белый. L.: Горьковские чтения. М., 1968. Наука. 192—195.

<sup>68</sup> „... olvastam Nietzschét, aki nagyon közel áll hozzám” — írja anyjának, 1910. október 22-én. L.: Собр. соч., Т. 8. Письма. 1898—1921. М.—Л., 1963. Гослитиздат, 319.

<sup>69</sup> Erről: Labry, Raoul: Alexandre Blok et Nietzsche. Revue des Études Slaves. Tome vingt-septième. Tome jubilaire 1921—1951. Mélanges André Mazon. Paris, 1951. 201—208.

<sup>70</sup> Блок, А.: О любви, поэзии и государственной службе. L.: Собр. соч., Т. 4. Театр. 63., 575.

<sup>71</sup> Blok levele feleségének (L. D. Bloknak), 1908. február 23. L.: Собр. соч., Т. 8. Письма. 229. — A szintén Nietzschéből kiinduló fiatal Romain Rolland is a nép színházának létrehozását tűzi ki feladatul: Le Théâtre du Peuple (1903).

<sup>72</sup> Idézi: Волков, А.: Очерки русской литературы конца XIX и начала XX века. Изд. второе, исправленное и дополненное. М., 1955. ГИХЛ. 484. — Verhaeren heroikus költészete hatott Brjusov költői szemléletére. Erről: Михайловский, Б. В.: В. Я. Брюсов. L.: История русской советской литературы в трех томах. Т. 1. М., 1958. Изд. АН СССР. 251—254.

sük meg: alig valamivel előbb, hasonló indítékból írja Gorkij viking tárgyú elbeszéléseit.<sup>7</sup> *A tör* c. versében Brjusov ki is mondja, hogy azért menekült a múltba, mert ott heroikus alakokat látott, amilyenek ismeretlenek a maga korában. Nyilvánvaló, hogy Brjusov felsőbbrendű ember-eszménye egészen távol áll Minszkij és Merezkovszkij erőnkultuszától és határozottan közeledek ahhoz az embereszményhez, amelyet Gorkij néhány év múlva *Az Emberben* fogalmazott meg.

Visszatérve a szimbolizmus megjelenésére Oroszországban: a dekadencia és a szimbolizmus vezetői együtt jelennek meg a marxistákkal, a legális marxista folyóiratok (*Novoje Szlovo*, *Nacsalo*, *Mir Bozsij*, *Zsizny*) munkatársai. Mint P. Kogan megállapítja: bizonyos rokonságot éreztek egymással; ezek is, amazok is — bár különböző indítékokból — szemben álltak az „apák” nemzedékével, az egyéniség szabadságát követelték.<sup>74</sup>

„Az igazságban való kételkedés és bizonyos értelemben az igazság tagadása — olvassuk 1897-ben a legális marxista *Novoje Szlovóban* — Nietzsche az egyik legkorszerűbb és legtermékenyebb filozófussá teszi. Szkepszise teljes szakítás a gondolkodás abszolutizmusával, az igazság történeti feltételezettségének elismerése.”<sup>75</sup>

A marxizmus és a dekadencia iránt egyaránt ellenséges konzervatív és liberális sajtó felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy a marxista folyóiratokban dekadens művek jelennek meg és ezek a folyóiratok a „felsőbbrendű embert” népszerűsítik.

Merezkovszkij *A feltámadt istenek* (*Leonardo da Vinci*) c. regényét a *Nacsalo* c. legális marxista folyóirat közli (1899. 1—4. sz.), amelyről Sz. P. Dorovatovszkij azt írja Gorkijnak: „A 'Nacsalo' még meg sem jelent, de napjai máris meg vannak számlálva, mert a cenzúrabizottság elhatározta megszüntetését.”<sup>76</sup>

L. Obolenszkij rámutat: a folyóiratban hirdetett elvekkel ellentétes Merezkovszkij regénye, amely „a nagy művészetnek a morális követelmények és feladatok iránti közömbös-ségét” hirdeti.<sup>77</sup> Hasonlóan megütközik ezen az ellentmondáson — Merezkovszkij regényének közlésén — N. K. Mihajlovszkij a *Russzkoje Bogatszvo*-ban. Az író igazi „felsőbbrendű embert” ábrázolt Leonardóban, akinek mindegy mit épít: templomot vagy nyilvánosházat. Merezkovszkijnek Júdához való viszonya kapcsán megállapítja, hogy „itt is megtörtént minden érték újjáértékelése”, ami „az áruló rehabilitálásához” vezet.<sup>78</sup> „Az 'esztétizmus' propagandája marxista folyóiratban” — így ír a *Knyizski Nyegyeli* kritikusa, aki megállapítja, hogy „a gazdasági materializmus meg a dekadencia, esztétizmus és nietzscheizmus különös szövetsége figyelhető meg egy másik folyóiratban — a *Zsiznyben*.”<sup>79</sup>

P. Grinyevics (P. Jakubovics) a *Russzkoje Bogatszvo*-ban ezt írja: Merezkovszkij *A feltámadt istenek* (*Leonardo da Vinci*) c. regénye az elmúlt évben a *Nacsalo* c. folyóiratban látott napvilágot, most barátságos fogadtatásban részesül egy másik haladó folyóiratban, a *Mir Bozsij*-ban. „Akaratlanul felvetődik a kérdés: mi ejtette rabul a tisztelt szerkesztőséget ebben a regényben? Talán a hős 'felsőbbrendű emberi' erkölése?”<sup>80</sup>

V. Suljatyikov egyidejűleg hangoztatja: Merezkovszkij regénye illusztráció Nietzsche filozófiai műveire.<sup>81</sup> Az „új orosz romantikusok” mozgalmának alapja Nietzsche antiszociális filozófiája: „altruizmus helyett a nép gyűlölete, lemondás helyett önmagának szolgálata, a saját személyiségtől való távolodásra törekvés helyett a saját személyiség szélsőséges kultusza.”<sup>82</sup>

<sup>73</sup> Возвращение норманнов из Англии. По Тьерри. (1895.) Л.: Полн. собр. соч., Т. 2. М., 1969. 304—309.; Сказание о графе Этельвуде де Коминь и о монахе Томе Эшере. По хронике о битве при Гастингсе (1896). Уо., 452—461.

<sup>74</sup> Коган, П. С.: Очерки... 25—27.

<sup>75</sup> Novus [П. Б. Струве] cikke: Новое Слово, № 3. 1897. 198—199. — Л.: *Nyevedomszkij* bevezetése Lichtenberger idézett Nietzsche-könyvéhez. LXIX—LXX.

<sup>76</sup> Архив А. М. Горького. Л.: Русская Литература... 1968. 419.

<sup>77</sup> Оболенский, Л. Е.: Орган наших марксистов. Одесский Листок, 1 апр. 1899. Л.: Русская Литература... 1968. 420. — Itt jegyezzük meg, hogy *Az istenek halála* (*Julianus Apostata*) a *Szevernij Vesztnyik* c. szimbolista folyóiratban jelent meg (1895. 1—6. sz.). A *Mir Bozsij* kritikusa, A. Bogdanovics megállapítja: az író Julianusban „az individualizmus utolsó szavát” — „a nietzschei felsőbbrendű embert” — ábrázolta. Б[огданович], А.: Критические заметки. Мир Божий, № 11. 1895. Л.: Русская Литература... 1968. 328.

<sup>78</sup> Русское Богатство, № 4. 1899. Л.: Русская Литература... 1968. 420.

<sup>79</sup> Книжки Недели, № 5. 1899. Л.: Русская Литература... 1968. 420.

<sup>80</sup> Гриневич, П[Якубович, П. Ф.] cikke: Русское Богатство, № 4. 1900. Л.: Русская Литература... 1968. 475.

<sup>81</sup> Шулятиков, В. cikke: Курьер, 13 и 29 дек. 1900; то же в Книжки Недели, № 7. 1900. Л.: Русская Литература... 1968. 475.

<sup>82</sup> Уб: Новое искусство. Курьер, 20 дек. 1900. Л.: Русская литература... 1968. 476.

A *Zsizny* — amelynek irodalmi szerkesztője Gorkij — tanulmányt közöl Nietzschéről:<sup>83</sup> megszólaltatja mint költőt,<sup>84</sup> és tolmácsolja az *Emberi, nagyoni emberi* előszavát, D. Zsukovszkij fordításában.<sup>85</sup> D. Zsukovszkij, a *Zsizny* egyik tulajdonosa, Nietzsche műveinek egyik legjobb orosz fordítója,<sup>86</sup> közel állott Gorkijhoz.<sup>87</sup>

Az előbbi polgári kritikusoktól eltérő véleményt mond a *Rosszija* c. újság; 1900. január 2-i számában olvashatunk a *Zsizny*ről, „amelyet főleg Makszim Gorkij éltet”: „ennek a folyóiratnak az eredetisége abban rejlik, hogy különös figyelmet fordít az új irodalmi-művészeti áramlatokra” (Nietzsche, Maeterlinck).<sup>88</sup>

Hogy mennyire ellentmondásos Nietzsche értékelése a korai marxista kritikában is, azt legjobban E. Szolovjev<sup>89</sup> példájával szemléltethetjük. A *Zsizny* tehetséges, fiatalon elhunyt kritikusa a századfordulón szoros kapcsolatban állt Gorkijjal,<sup>90</sup> és — Vorovszkijt, Lunacsarszkijt, Gyivilkovszkijt megelőzve — ő kísérelte meg először marxista nézőpontról felmérni Gorkijnak a századfordulóig terjedő munkásságát.<sup>91</sup> A romantika — írja 1897-ben a *Novosztyi*-ban — újra megjelenik Ibsen, Hauptmann, Björnson, Sienkiewicz műveiben, Nietzsche filozófiájában, mindenütt hallatszik „a heroizmus és az élethez való heroikus viszony energikus hirdetése”. „És ha ezeknek a romantikus kitéréseknek egy cseppje behatol a mi áporodott valóságunkba, akkor valóban jó lesz.”<sup>92</sup> „Mellesleg — írja 1900-ban a *Zsizny*-ben, Gorkij elbeszéléseiről szólva —, igaz, némileg felületesen, lelkesedtünk Schopenhauerért, valamivel mélyebben Nietzschéért és kivonatolva megismerkedve aforizmaival, magunkba szívtuk ezt az izzó tiltakozást a „conventionelle Luegen der Kulturmenschheit”<sup>93</sup> ellen, — a művelt emberiség általánosan elfogadott és általánosan kötelező hazugságai ellen.

Úgy látszik, a Gorkij iránti lelkesedés elég erős volt. Még most sem tűnt el. Egyik bajunk, hogy még mindig nem tudjuk, mit akart Nietzsche és mire tanított...” Andrejevics szerint Nietzsche „korunk legnagyobb, szenvedő és tévelygő elméje, különös és szörnyű korunk áldozata”. Filozófiája állandó előretörés az ismeretlen legyőzése felé. A nyárspolgári képmutatás ellen harcol. Felsőbbrendű embere sokkal közelebb áll hozzánk, mint gondolják. „Nem ismeri az élet félelmét és csak azt teszi, amit a természet diktál neki. ... Naiv és bátor, mint a gyermek vagy a lángész.” Nem tartozik egy párthoz sem, csak ahhoz, amely az ember létezése óta a „szabadság” pártja volt. Hogy milyen szabadság — a halálé-e vagy az életé —, senki sem tudja.<sup>94</sup> A továbbiakban ebben az értelemben szól Gorkij meztílabasainak „nietzschei vonásairól”.

Nincs még egy orosz kritikus, aki ilyen korán ennyire pontosan fogalmazta volna meg Nietzsche ellentétes hatásait a haladó rétegekre, beleértve a marxista köröket is. Szinte egyöntetű elragadtatással fogadták Nietzschét, a társadalmi hazugságok szenvedélyes leleplezőjét. De Andrejevics nyomban rámutat, hogy Nietzsche adós maradt a pozitív célkitűzéssel, bizonytalanságban hagyta olvasóit, amivel elég sok zavart okozott. Ennek ellenére a nietzschei heroikus romantika élesztőként hatott a petyhüdt orosz társadalomra. Andrejevics határozottan megkülönböztet két egymástól teljesen eltérő Nietzsche-recepciót: amennyire pozitívnak tartja Nietzsche hatását Gorkijra, annyira egyértelműen negatívnak a szimbolistákra tett hatását. Ez nem következetlenség: Andrejevics jól látja, hogy Nietzsche szenvedélyessége még fokozta Gorkij meztílabasáiban a fennálló rend elleni indulatot; ugyanakkor Nietzsche

<sup>83</sup> Штейнберг, Ш.: Фридрих Ницше. Жизнь, Т. 9. 1899. 85—105.

<sup>84</sup> Из Фр. Ницше (с немецкого). Стихотворение М. Славинского. Уо., Т. 1. 1899. 12.

<sup>85</sup> Предсловие к «Человеческому, слишком» Фр. Ницше. Перевод с немецкого Д. Жуковского. Уо., Т. 2. 1899. 11—16. — Ugyanebben a számban, számozás nélküli lapokon, Kopernikus, Newton, Darwin és Nietzsche arcképe látható.

<sup>86</sup> Л.: М. Горький. Материалы и исследования. Т. 2. М.—Л., 1936. ИАН СССР. 154.

<sup>87</sup> Gorkij levele Csehovnak, 1899. április 22—23. Уо., 153.

<sup>88</sup> Л.: Русская Литература ... 1968. 449.

<sup>89</sup> Szolovjev, E. A. (írói nevei: Andrejevics, Szkriba) (1866—1905), legális marxista folyóiratok munkatársa.

<sup>90</sup> Gorkij Szolovjevrről, K. Pjatnyickijnak, 1904. szept. 10. vagy 11. [23. vagy 24.]. Л.: Собр. соч., Т. 28. 320.

<sup>91</sup> Андреевич [Соловьев, Е. А.]: Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. С.-Пб., 1900.

<sup>92</sup> Скриба [Соловьев, Е. А.]: Возрождение романтизма. Новости, 20 ноября 1897. Л.: Русская литература ... 1968. 379.

<sup>93</sup> Nordau, Max (1849—1923) A művelt emberiség konvencionális hazugságai c. könyvéről (1883) van szó.

<sup>94</sup> Андреевич: Очерки текущей русской литературы. Вольница (М. Горький. Очерки и рассказы.). Жизнь, № 4., 6., 8. — № 4. 318—322. 1900.



hatása a szimbolistákra nem „egészséges”, hanem „ragadozó” individualizmusban, a társadalomtól elszakadt „Én” terméketlen lázongásában nyilvánul meg. „Az egészséges individualizmusnak” semmi köze „Merezskovszkij, Minszkij, Brjusov és Balmont ragadozó individualizmusához, amelyet Nietzsche-től, Stirnertől, Mallarmétól, Maeterlincktől és másoktól vettek át. Ez az individualizmus elkülöníti az egyént a társadalmi folyamattól és végül is nem gazdagítja, hanem kasztrálja.”<sup>95</sup> „... az az individualizmus, amelyről Minszkij és Merezskovszkij, Balmont és Brjusov urak és mások ábrándoznak, Stirner és Nietzsche, Moréas és Verlaine, Mallarmé és Maeterlinck valamilyen természetellenes és csak rossz megismétlése.”<sup>96</sup>

Amint említettük: a marxisták és a dekadensek sajátos „együttélése” viszonylag sokáig, az 1905-ös forradalomig tartott. Erről írja Lenin *A pártszervezetek és a pártos irodalom* c. cikkében, a forradalom napjaiban: „Elkerülhetetlenek voltak mindenféle undorító szövetségek, természetellenes „együttélések”, hamis cégérek; a párt nézeteit kifejezni vágyó emberek kényszerű hallgatása egybekeveredett olyan emberek korlátolt vagy gyáva gondolkodásával, akik nem értek meg ilyen nézetekre, akik lényegében nem voltak pártemberek.”<sup>97</sup>

Lenin cikke — akárcsak Gorkij *Jegyzetek a nyárspolgárságról* c. cikke<sup>98</sup> — a *Novaja Zsizny* c. első legális bolsevik lapban jelent meg, amelynek N. Minszkij<sup>99</sup> dekadens költő volt a szerkesztője és kiadója. A bolsevikoknak ez az „együttélés” a legalitás lehetőségét nyújtotta; de az „együttélés” nem jöhetett volna létre az alapvető filozófiai, világnézeti különbségek mellett, lényeges kérdésekben való egyetértés nélkül. A lap szelleme még teljesen meghatározta Lenin, Gorkij, Lunacsarszkij és más bolsevikok írásai; a dekadens költők is forradalmi hangú műveket közöltek, mint pl. Balmont *Az orosz munkásnak* c. versét. A polgári sajtó heves támadásokat intézett a *Novaja Zsizny* ellen, amely nem hagyta válasz nélkül a támadásokat.<sup>100</sup>

A marxisták és a dekadensek átmeneti együttműködésének végét vetett az 1905-ös forradalom veresége; a dekadensek zöme renegát lett, kis részük következetesen fejlődött a szocialista világnézet irányában.

Jegyezzük meg: a dekadensek egy része az 1905-ös forradalmat megelőző években és a forradalom idején is a szocialista forradalom ellensége maradt: arisztokratikus individualista nézőpontjáról azt vallotta, hogy a kultúra csak az uralkodó rétegek privilégiuma lehet. A dekadenseknek ez a csoportja megoldhatatlan ellentétet látott a hősi egyéniség és a szerinte kizárólag jóllakottságra vágyó tömeg között.<sup>101</sup> Nyilvánvaló, hogy ez a retteg — különösképpen az 1905-ös forradalom leverése után, amikor táborra a forradalommal átmenetileg rokonszenvező dekadensekkel bővült — a maga sajátos nézőpontjáról szintén zászlójává tette Nietzsche-t.

Nietzsche retrográd irányú hatása jól megfigyelhető L. Andrejev elbeszéléseiben, Szolobug költészetében és elbeszélő műveiben, de legfőképp Arcibasev *Szanyinjában*.<sup>102</sup> Említett

<sup>95</sup> *Вб.: Брюсов, Б.: Tertia vigilia. Книга новых стихов. 1897—1900. М., 1900. Скорпион. Жизнь, № 12. 1900. Л.: Русская Литература, 1968. 471.*

<sup>96</sup> *Уо. Idézi: Коган, П. С.: Очерки... 26.*

<sup>97</sup> *Lenin Művei. 10. k. Bp., 1954. Szikra, 31. A megjelenés helye: Novaja Zsizny, 1905. 12. sz.*

<sup>98</sup> *Gorkij Művei. 18. k. Bp., 1964. Európa. 66—97. A megjelenés helye: Novaja Zsizny, 1905. 1., 4., 12., 18. sz.*

<sup>99</sup> *N. Minszkij (N. M. Vilenkin) (1855—1937), az első orosz dekadens költők közé tartozik, a szélsőséges Én-kultusz és amorizmus hirdetője. Nagy hatással volt rá Nietzsche, akiről tanulmányt is írt. Фридрих Ницше. Мир Искусства. Т. 4. 1900. № 13—14. 139—149.*

<sup>100</sup> *A Novaja Zsizny keletkezéséről és tevékenységéről l.: Русская Литература конца XIX—начала XX в. 1901—1907. М., 1971. Наука. 468—471.*

<sup>101</sup> *L.: Михайловский, Б. В.: Творчество М. Горького и мировая литература. 1892—1916. М., 1965. Наука. 496. — Ezt a nézetet fejtik ki elméletileg Bergyajevék a századfordulón: az egyén felsőbbbségét hirdetik a közösséggel szemben; Nietzsche individualista morálját magasztalják; elítélik a nyárspolgárságot, a „szellemi burzsoáziát”; a proletariátust nyárspolgári gondolkodásúnak és erkölcsűnek tekintik. Nézetük szerint a materialisták csak élvezetere és haszonra törekcszenek. A megoldást csak a filozófiai idealizmus, a vallásos hitben gyökerező etika hozhatja meg. Проблемы идеализма (Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, С. Аскольков) (1902). Л.: Творчество М. Горького... 394. — Ez a felfogás tükröződik D. *Filoszofov* Holnapi nyárspolgárság c. cikkében, amely főképp Gorkij *Emberével* polemizál. Новый Путь, ноябрь 1904.*

<sup>102</sup> *Erről a hatásról részletesen szól B. Mihajlovskij Nietzsche Oroszországban c., a *Literaturnaja Enciklopedijában* megjelent idézett cikke. — Elbeszélés Szergej Petrovicsról c. írásában L. Andrejev egy Nietzsche bűvöletébe került diák öngyilkossággal végződő válságát mutatja be. Nietzsche hatását Andrejevra l.: Волков, А.: Очерки русской литературы*

író társával együtt Arcibasev is értelmetlennek látja az életet. Azaz: ha van valami értelme az életnek, az nem lehet más, mint az ösztönök korlátlan kielétele. Már első elbeszélésében a közönségtől elszakadt, amorális embert ábrázolja. *Szanyin* c. regényében fejt ki részletesen vulgárnietzscheánus életfilozófiáját, amely szerint a hit és a szeretet a „gyenge” tulajdonságai, amelyek pusztuláshoz vezetnek; csak az erős egyéniségnek van joga az élethez. Az ember természeténél fogva aljas. Arcibasev ezt főképp hősenek, Szanyinnak alakjával szemlélteti, aki a szabadságot elsősorban a nemi ösztönök korlátlan kielételeében látja, és semmiféle erkölcsi törvényt nem hajlandó elismerni. Arcibasev a társadalmi előítéletek lerombolójának, a polgári szemlélet ellenségének tekinti Szanyint.<sup>103</sup>

Arszkij közvetlenül a *Szanyin* megjelenése után találóan mutat rá, miképpen vulgarizálja Arcibasev Nietzschét. Szanyin egyéb nyilatkozataiban is felismerhető Nietzsche hatása; így például az, amit a kereszténységről mond, a nietzschei *Antikrisztus* nyomán hangzik el. De a legfontosabb, amit az ösztönök igazságáról mond a regény lapjain, a szereplők nemi érintkezéseinek jeleneteiben. Illusztrációk ezek a lapok ahhoz, amit Zarathusztra a testről, mint a „nagy értelemről”, amit Nietzsche az ösztöneit teljesen kielégítő „szőke bestiáról” mond. Szanyin erejének és Szolovejcsik erőtlenségének ellentétbe állítása a „felsőbbrendű ember” és a „hunyorogó ember” torzképszerű szembeállítás. Annál meglepőbb a Szanyinban egy hanyag, sőt megvető gesztus Nietzsche felé. Ezzel mintegy eszmei függetlenségét szeretné hangsúlyozni az író. De az egész regényt átjárja a nietzschei eszmék visszhangja. Európa és vele együtt Oroszország szellemi légköre már másfél évtizeddel ezelőtt telítve volt Nietzsche eszméivel; népszerűségéhez csak Lev Tolsztojé hasonlítható. Arcibasev most újra felfedezi Amerikát. De nem képes Szanyinban a felsőbbrendű embert ábrázolni. Érdeklődése nem lép túl a nemiségen; az individualizmus és az egyéni szabadság értelmezésével nyárspolgárilag vulgarizálja Nietzschét.<sup>104</sup>

*Le Nietzsche!* — ezt a címet adja E. Anyicskov, 1912-ben a *Novaja Zsiznyben*<sup>105</sup> megjelent cikkének; ezt a következtetést vonja le az 1905-ös forradalmat torzképszerűen ábrázoló vulgárnietzscheánus irodalomból: Andrejev, Arcibasev, Kuprin, de legfőképp Ropsin műveiből. Ezek az írók tévesen nietzscheánusnak tekintik aljas figuráikat. De nemigen olvasták Nietzschét — annál inkább az 1890-es években Tolsztojról, Dosztojevskijről és Nietzschéről megjelent népszerű-zsurnalisztikus irodalmat. Így alakult ki az említett írók műveiben a felsőbbrendű ember Szmergyakov-szerű torzképe. Anyicskov nemcsak az amorális anarchizmust utasítja el, hanem a forradalmi erőszakot is, amely szerinte szintén megtalálja a maga elméleti igazolását Nietzschében. „A nietzscheizmus, ahogy nálunk értették, alkalmas a kisajátítás igazolására is; rosszabb — igazolnia kell a „kezeket fel!-t és ezért: le Nietzsche!” A párt, amelyhez Ropsin hősei tartoznak, sohasem ismerte el Nietzschét. Mit jelent hát Ropsin figuráinak nietzscheizmusa? Anyicskov szerint ezek „engedetlen párttagok”. Ropsin művein „az engedetlenség, a pártfegyelem teljes szétrombolása — mondhatni — vörös fonalként húzódik végig”. Ropsin hősei hittek a nietzscheizmusban, de „mivel rosszul ismerték, sőt egyáltalán nem akarták megismerni Nietzschét, nem voltak felkészülve bonyolult tanításának befogadására, egyáltalán nem sajátították el gondolatait...” Az ilyen figurák idézték elő — mondja a kritikus — Oroszország tragédiáját. Anyicskov egyenként bemutatja Ropsin alakjait. „Gyűrűként övezte Ropsin hőseit az utolsó évek nietzscheizmusa. A nietzscheizmus tengerként tombolt nem a szent, hanem a bűnös Oroszország értelmiségijé ifjúsága, majd ennek nyomán munkás ifjúsága között is.” Anyicskov szerint Oroszország forradalmi megrázkódtatásában nem kis szerepe van a félreértett Nietzschének; ezért vonja le a következtetést: „Le Nietzsche!”<sup>106</sup>

конца XIX и начала XX века. Изд. второе, исправленное и дополненное. М., 1955. ГИХЛ. 414. — L. még: *Burghardt*, Oswald: Gemeinsame Motive bei Leonid Andrejew und Nietzsche. Zeitschrift für slawische Philologie 17. (Leipzig, 1941), 353—372.; 18. (1942) 1—18. — Nietzsche hatását Andrejevra, Kuprinra, Szologubra, Arcibasevra stb. L.: *Волков* i. m.

<sup>103</sup> A *Szanyin*ról: *Воровский*, В. В.: Базаров и Санин. (1909.) L.: Литературно-критические статьи. М., 1956. ГИХЛ. 221—249.

<sup>104</sup> *Арский* (feltehetőleg Н. Я. *Абрамович*): Мотивы солнца и тела в современной беллетристике. Вопросы Пола. Двухнедельный литературно-научный журнал. № 2. 1908. 28—30.

<sup>105</sup> Ez a polgári lap természetesen csak címében azonos az előbb tárgyalt *Novaja Zsizny*-nyel.

<sup>106</sup> *Аничков*, Евг.: Долой Ницше. Новая Жизнь, № 9. 1912. 121—127. — Hadd emlékeztessünk itt *Anyicskov* korábbi, az 1905-ös forradalom előtt írt idézett cikkére, amelybe még egyértelműen pozitívnak tartja Nietzsche hatását az orosz irodalomra. L.: 65. jegyzet.

Nietzsche viharos oroszországi fogadtatása a századfordulón hasonló tanulságokkal szolgál, mint amelyeket más nemzeti irodalmak nyújtanak.

Nietzsche hatása az irracionális filozófiára és az imperializmus, a faszizmus reá való hivatkozásai jól ismertek. Nietzsche mégsem lehet kizárólag sem a dekadencia, sem a politikai reakció eszmei és művészi táptalajának tekinteni.

A századforduló körüli oroszországi hatása sem egyértelműen az értelmiség ideológiai hátralépését igazolja. Ez az értelmezés túlságosan leegyszerűsítene a mindenkor bonyolult, ellentmondásos valóságot.

Kiválóan szemlélteti ezt az orosz marxisták és dekadensek történelmi szükségszerűség-gel létrejövő, körülbelül egy évtizedig tartó ideiglenes szövetsége. A dekadensek a legális marxista folyóiratokban természetesen az egyéniség felszabadulásáért harcoltak, de ez a harc átmenetileg összefonódott azzal a harccal, amelyet a marxisták a szocialista forradalomért mint az egyéniség teljes kibontakozásának feltételéért vívtak.

Bármennyire különösek tűnhet: egy meghatározott történelmi időszakban Gorkij és Minszkij — gondolkodásuk alapvetően ellentétes tendenciája mellett — megtalálják a közös nyelvet Nietzscheben. És ezt a különös szövetséget nem lehet egyszerűen a haladást gátló félreértésnek minősíteni: a haladás mindenkor az ellentmondások harca és egysége. A fiatal Gorkij nyilvánvalóan egészen más okból lelkesedett a *Zarathusztráért*, mint Minszkij, aki úgy üdvözölte Nietzsche könyvének két orosz kiadását, mint olyan művet, amelynek eszmei segítségét kell nyújtania az orosz értelmiségnek, mely „a népszeretet kerekéhez van láncolva”, hogy „felszabadítsa magát”, mert a Nietzscheizmus fő dogmájaként „kell elismerni a tömeg, a nép, a ki nem választottak engesztelhetetlen megvetését”.<sup>107</sup>

Jellemző, hogy Sz. Guszev-Orenburgszkij *Az apák országa* c. regényének — amely szemmel láthatólag Gorkij hatásáról tanúskodik, és a becsületesen gondolkodó fiatalok elszakadását mutatja be a gazdag apáktól — Nietzscheből vett mottót ad.<sup>108</sup>

Nem meglepő, hogy az egykorú konzervatív és liberális kritika nem értette meg ezt az alkalmi szövetséget, és egyformán gyűlölően a marxistákat és a dekadenseket, gyakran azonosította őket, mint Protopopov, a *Russzkaja Mysl* kritikusa: „... a beképzelt Nietzscheizmus nélkül nem léteznék az öntelt marxizmus.”<sup>109</sup>

A könyvtárnyi nemzetközi Nietzsche-irodalomban kevés olyan világos, ma is helytálló szó hangzott el, mint Andrejevics idézett szavai Nietzsche-ről.

Nem téveszthető szem elől, hogy az értelmiségnek heterogén csoportjai vannak a századfordulón; ezek között egyesek pozitív elemeket is találnak Nietzscheben, ösztönzést nyernek tőle. Nem lehet ezeket általánosságban — Gorkij klasszikus típusával fémjelvezve — „klím szamgin”-oknak nevezni. Nyilvánvaló, hogy a szocializmussal és Nietzschevel egyidejűleg rokonszenvezők között nem kevés potenciális renegát akad, de kétségtelenül jelen vannak közöttük azok is, akiknek fejlődése az „ultraindividualizmustól” a kollektívizmushoz vezet,<sup>110</sup> akik a szocialista forradalom következetes harcosai lesznek.

Nietzsche-nek köztudomásúlag számos olyan kijelentése van, amelyeket a haladó gondolkodásúak sokkal inkább magukénak vallhattak, a maguk világnézete szerint értelmezhettek, mint a fennálló társadalmi rend védelmezői.<sup>111</sup> Nietzsche nemegyszer tett tanácsot arról is, hogy a „tömeg”-en nem az elnyomottakat és kizsákmányoltakat, hanem mindenekelőtt az önző, anyagias, műveletlen, öntelt polgárságot értette, és nem fűzött illúziókat a vérségi arisztokráciához; azt a nézetét is ismerjük, hogy a parasztságot tartotta az egyedül egészséges rétegnek, és a munkásosztályban hatalmas lehetőségeket látott. Az is köztudomású, hogy nem ismerte a marxizmust; a szocializmus ellen hadakozva Dühringgel és társaival vitázott.

Minderre azért kell rámutatni, mert másképp érthetetlen volna átmeneti nemzetközi hatása a haladó, sőt forradalmi rétegekre.

<sup>107</sup> L.: Новости, 31 дек. 1898. L.: Русская Литература ... 1968. 410.; Коган, П. С.: Очерки ... 25–26.

<sup>108</sup> С. И. Гусев-Оренбургский Страна отцов с. regényéről (Знание, 1905. сб. IV.) L.: Келдыш, В. А.: Реализм в годы первой русской революции. L.: Русская Литература ... 1971. 193–194.

<sup>109</sup> L.: Коган, П. С.: Очерки ... 25–26.

<sup>110</sup> Erre a lehetőségre, sőt szükségszerűségre már Engels rámutat Marxhoz intézett, Stirner művével kapcsolatos levelében. (1844. nov. 19-én.) L.: Marx, Karl — Engels, Friedrich: Werke, Bd. 27. Berlin, 1963. Dietz. 11–12. — Erről beszél Lunacsarszkij is: Мещанство и индивидуализм. Сб. статей. М.—Пг., 1923. 22–37.

<sup>111</sup> Csak a „veszélyesen élni” szölamra emlékeztetünk itt, amelyet a fasiszták teljesen önkényesen sajtóítottak ki.

Nietzsche mint lázadó, a fennálló társadalom rombolója tovább él a futurista Majakovszkij tudatában: kora Zarathusztrájának nevezi magát a fiatal költő:

Figyeljetek!  
Most napjaink  
vergődő, hörgő, epedő  
Zarathusztrája prédikál!

(Nadrágban járó felhő)

Nietzsche körül még ma is heves viták folynak.<sup>112</sup> A viták nyugvópontra jutásának egyik feltétele, hogy történetileg tárgyilagosan ítéljük meg Nietzsche több irányban kifejtett hatásait.

<sup>112</sup> L.: Одыев, С. Ф.: Тропами Заратустры (Влияние ницшеанства на немецкую буржуазную философию). М., 1971. Мысль. 12–15.

## Kazandzakisz-kutatások; problémák és távlatok az első szintézis tükrében

SZABÓ KÁLMÁN

Alig négy esztendeje jelent meg Colette Janiaud-Lust *Nikos Kazantzaki, sa vie, son œuvre* c. monográfiája,<sup>1</sup> amely célul tűzte ki, hogy tudományos igényrel szintetizálja mindazt, amit Kazandzakiszról leírtak, elmondtak, hogy részletes pályaképet adjon és elmélyülten elemezze az újkori görög irodalom egyik legkülönösebb egyéniségének munkásságát. A monográfia bemutatása szükségessé teszi számunkra a Kazandzakisz-kérdés főbb mozzanatainak felvázolását, a Kazandzakisz-filológia eredményeinek és problémáinak számbavételét, és a szintézis kapcsán is a további tennivalók betájolását.

### A Kazandzakisz-kérdés: megfogalmazott ellentmondások, kimondatlan alapproblémák

Nehéz Kazandzakiszról, az objektivitás igényével is, felsőfok nélkül írni. Életének, munkásságának és hatásának puszta adatai is tele vannak szuperlatívuszokkal, belőlük ízelítőül néhány példa is elegendő. Immár közhely az, hogy az újkori görög irodalom legtermékenyebb alkotója, csak nyomtatásban megjelent művei több tízezer oldalt tesznek ki, de bízást mondhatni a legsokoldalúbbnak is, mert impozáns azoknak a műfajoknak a listája, amelyeket művelt: eposz, dráma, regény, lírai költemény, útleírás, riport, tárcsa, levél, filmforgatókönyv, esszé, értekezés, könyvkritika, műfordítás. Kavafisz mellett századunk legnépszerűbb, legolvasottabb görög írója, egyik legismertebb regénye, a *Zorbász, a görög* (1964) 27 nyelven jelent meg, hatalmas példányszámban, magyarul is három kiadásban (1967, 1968, 1971). *Odüsszeia*-eposzának (1938) terjedelme, 33 333 sor, a költészetben Európa-rekordnak számít. Nem rugaszkodunk el akkor sem a valóságtól, ha az egyre gyarapodó dokumentumok és a hozzáférhető művek alapján a legátfogóbb irodalmi és filozófiai műveltségű, a legtöbb idegen nyelvet értő és beszélő, a legtöbbet utazó modern görög írónak tartjuk. Ezek még csak száraz, külsődleges tények egy életmű értékeléséhez. Az azonban lényeges összefüggések felé mutathat, hogy sokoldalú munkássága már életében is szenvedélyes viták kereszttüzében állt, sőt az alig tizenhét évvel ezelőtt, a freiburgi klinikán bekövetkezett halála óta lassan könyvtárryira gyarapodó szakirodalom tanúsága szerint is újkori görög író életművét még nem értékelték ilyen szélsőségesen, mint épp a kazandzakiszi oeuvre-öt. A hullámzó, szerteágazó Kazandzakisz-kérdésnek mindenekelőtt főbb ütközőpontjait kell szemügyre vennünk, mert csak ezek alapján kísérlelhető meg a Kazandzakisz-kutatások eredményeinek és fogyatékosságainak vázolása, amely nélkül továbblépni, újat mondani ebben az általános elvi tanulságokat is kínáló témában a neogrecisztika nem lehet képes.

A megítélések polarizációja az életmű ellentmondásosságát tükrözi, ismét csak nem nélkülözve a valós szuperlatívuszokat sem. A vita első részterülete, *Kazandzakisz politikai*

<sup>1</sup> Paris, Maspero, 1970. 600.

*habitusa, ideológiai alapállása*, tálcán kínálja a szélsőséges állásfoglalásokat. Kazandzakisz valóban a legelső görög íróként látogatott el 1925-ben a Szovjetunióba (s utána még három ízben, 1927-ben, 1928-ban, és Kína felé átutazva 1957-ben), többször hangoztatta, hogy a jövő társadalmá csak a szocializmus lehet, élete alkonyán írt nagy regényeiben az elnyomottak, a kisemmizett kisemberek igazát vallotta — eklatáns példája ennek az *Akinek meg kell halnia* (1948, magyarul 1961, 1964, 1973). Ennyiben tehát nem légből kapott frázisokonapult az ötvenes évek konzervatív görög sajtóorgánumainak az antibes-i önkéntes emigrációban élő író ellen indított hadjárata, amely az akadémiai tagság s közvetve a Nobel-díj elnyerésétől fosztotta meg, ha „a bolsevizmus ügynökeként” való beállítása<sup>2</sup> igaztalannak bizonyult is. Reális magva van azonban a görög baloldal (már a húszas években jelentkező) tartózkodó, sőt helyenként elutasító magatartásának is,<sup>3</sup> amelyben szerepet játszhattak az írónak mint különböző lapok munkatársának Primo de Riverával, Mussolinivel 1926-ban, illetve Franco tábornokkal 1936-ban készített riportjai, spanyol polgárháborús útleírásának „semlegessége”, a későbbi nyílt antifasiszta deklarációk hiánya,<sup>4</sup> sőt az 1946–49-es görög polgárháború idején tanúsított látszólag túlságosan passzív rezisztenciája is — *Ἀδελφοφάδες* („Testvérgyilkosok”) c. e témájú regénye csak halála után, 1963-ban jelent meg. Ezt a bírálatot azonban főképp Kazandzakisz idealista szemlélete indokolja. A bergsoni, nietzschei, buddhista és tolsztojánus tanok alapján kialakított sajátosan irracionalista kiindulási eszmerendszer, középpontjában „a világ láthatatlan lényege megmentésének” elvével — amelyet *Ἀσκητική* („Aszkézis”, 1927) c. vitairatában fogalmazott meg, s amely egész munkásságán keresztülvonul —, s a történelem alakításában a jelentős személyiségek szerepének túlértékelése, a gazdasági tényező alábecsülése élesen elválasztja Kazandzakisz-t a marxista–leninista eszméktől. Nem kerülhető el mégsem annak megjegyzése, vajon Kazandzakisz belső ellentmondásosságán túl nem játszik-e szerepet a görög baloldal negatívra hangolt Kazandzakisz-képében saját szövetségi politikájának bizonyos fokú szűkkeblősége az ötvenes években, amely nem számolt a már világsikerű haladó polgári írótráshoz egy potenciális szövetséggel a demokráciáért vívott harcban, amikor sorai közül szinte csak *Kosztasz Varnalisz*nak, az ifjúkori pályatársnak volt bátorsága nekrológiában<sup>5</sup> valóban pozitívan méltatni az ideológiai ellentétet. Nem szorul magyarázatra viszont a polgári irodalomtörténetírásban jelentkező ama tendencia, amely Kazandzakisznak a szocializmushoz való viszonyát „múló flörtnek” állítja be, vagy azt hangsúlyozza, hogy utolsó éveiben „kívül maradt korán”,<sup>6</sup> így igyekezve elfogadtatni a görög irodalmi közvéleménnyel is, és ellensúlyozni a konzervatív körök mereven elutasító álláspontját. A görög szélsőjobboldal másik szenvedélyes vádjá az ateizmus, amelynek oka az *Ἀσκητική* istenfogalmának eltérése a tételes vallásokétól, s ez bármennyire részprobléma csak, mégis magyarázatokat adhat arra, valójában miért került — bár konkrétan a *Ὁ τελευταῖος πειρασμός* („Az utolsó kísértés”, 1951) c. voltaképpen a forradalmárság vállalásának problémáját mai módra felvető regény Jézus-ábrázolásának nagyon is emberi vonásaiért — néhány műve a görög orthodox egyház, illetve a Vatikán indexére, s fokozta mégis népszerűségét egyes nyugat-európai neokatolikus körökben, ill. a skandináv országokban. Az sem véletlen, hogy baloldali bírálói viszont éppen a misztikus vonásokat, az őskeresztények emberségének utopisztikus idealizálását vetették az író szemére a kései művek kapcsán.<sup>7</sup> Nem kétséges tehát, hogy Kazandzakisz belső fejlődésének ellentmondásossága csak a görög valósággal szembesítve, történetileg elemezhető, s hogy a megítélés ellentmondásossága mögött a görög társadalmi fejlődés erővonalainak alakulását kell nyomon kísérnünk.

Legalább ennyire ellentmondásos és szélsőségekkel terhes a *kazandzakiszi mű esztétikumának megítélése* is, s ebben ismét a különböző áramlatok görögországi erőviszonyaira következtethetünk, mert jellemzőek a kritikák dátumai is, és azok az iskolák, amelyeknek képviselői állást foglaltak akár alap-, akár részkérdésekben. Ha eltekintünk az ifjúkori művek fogadtatásától — amelyet azonban a részletes elemzés nem kerülhet meg —, akkor is szembetűnő, hogy a polgári irodalomtörténetírás legtöbb képviselője az *Ἀσκητική*-t és az *Odüsszeiát* tartja

<sup>2</sup> Csak a legjellemzőbb példa az *Ἑστία* c. lap 1955. május 6-i számának tájékoztatása, hogy az athéni Nemzeti Színház „Moszkva embereinek” műveit tűzi műsorra. A *Kapodisztriasz* c. dráma bemutatójáról van szó.

<sup>3</sup> L. *Varnalisz*, K.: *Περὶ σκότους. Αἰσθητικά – Κριτικά*, II. 1958, *Ἀθήνα*, 236–243. A cikk 1942-ből való, bírálatá Szikelianoszt is érinti.

<sup>4</sup> *Komisz*, A. cikke a Zorbász-regényről: *Ἐλεύθερα Γράμματα* 1947. III, 1. 69.

<sup>5</sup> *Νίκος Καζαντζάκης*. Uo. 246–248.

<sup>6</sup> *Karandonisz*, A.: *Στοχασμοὶ γὰρ τὴν ποιήσῃ τῆς „Ὀδύσσειας”*. *Νέα Ἑστία*, 1959 karácsonyi Kazandzakisz-emlékszámban: 154–167.

<sup>7</sup> *Kordatosz*, J.: *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*. *Ἀθήνα*, 1962. II, 468–470.

az életmű csúcspanak,<sup>8</sup> viszont az emberközeli regényeket, amelyek a világhírt jelentették számára, elsősorban a hatvanas években kibontakozó fiatal baloldali kritikusnemzedék méltatja sokoldalú felkészültséggel.<sup>9</sup> Az ideológiai hovatartozáson túl azonban a szürrealizmuson alapuló új költői irányzatnak a harmincas években való betörése — Ritszosz és Szeferisz később ideológiailag is differenciálódó nagy nemzedékéről van szó — és lassú térnyerése is tükröződik a bírálatok főbb pontjaiban. Görögországban az esztétikai viták az utóbbi évszázadban jórészt a nyelvharc kérdései álarcában jelentkeztek, amelyet a sajátos kétnyelvűség helyzete magyaráz. Kazandzakisz az élő népnyelv egyik legkövetkezetesebb hívének bizonyult, s legjobb költeményeit termékenyítették meg a krétai népköltészet alkotásai. Azokat a támadásokat, amelyek nyelvi-stiláris sajátosságai miatt érték, egyrészt tehát a népnyelvi (dimotista) mozgalom megalkuvásra hajlamos szárnyának képviselői, ill. a mozgalom ellenfelei intézték, másrészt a modern költői irányzat egyes képviselői is, akiknek számára immár a nyelvkérdés objektív másodrangúvá vált. Így azután a szokatlan népköltészeti szavak halmozásának, a különös metrumok alkalmazásának bírálata is kettős: túl merésznek tartja az egyik oldal, konzervatív vonás a másik oldal<sup>10</sup> szemében. Ugyanez mondható a versépítkezés raffinált színpompájáról is. Az igazsághoz tartozik az is, hogy Kazandzakisz mint költőt, főképp a cerebrális, a mértanias tudatos versformálás, az ösztönös költői erő fogyatékoságának vádjá érte, s ennek bár van reális alapja is, mégis egyrészt azoktól származik, akik az ösztönösség hangoztatásával a költői el nem kötelezettség elvét párosították,<sup>11</sup> másrészt a *Palamasz*-iskola baloldali hívei közül is csatlakoztak hozzájuk.<sup>12</sup> Ami viszont prózai és drámai munkásságát illeti, a legfőbb kifogás a túlzott tézisszerűség, az önisméltás, a drámai és regényalakokban a fokozott önleletrajzosság, az anekdotizálásnak a szerkezet rovására való kultiválása.<sup>13</sup> Bár belejárt az ebbe az mozzanat is, hogy Kazandzakisz sokáig csak esszé- és útikönyvíróként ismerték, kétségtelenül ok lehet a sajátos kazandzakiszi eszmévilág meg nem értése is, és az újkörög próza gyakorlatából leszűrte olyan kritikai ideál, amely a műfajhatárokat meglehetősen mereven fogta fel, s amely a *Papadiamandisz* és *Karkavicsz* nevével fémjelzett népies, a hagyományos leírás eszközeivel élő irányzatot tekintette normának. A kazandzakiszi mű formai oldalának elemzése tehát nem nélkülözheti a görög irodalmi irányzatok fejlődésének, s a görög kritikai iskolák ismeretének megbízható képét, a világirodalmi összefüggéseket sem hanyagolva el.

A harmadik nagy terület a Kazandzakisz-kérdésben a *görög jelleg és az általános emberi igény ellentmondásai*. Közhely, hogy Kazandzakisz életében nem volt, nem lehetett próféta hazájában, okaira fentebb utaltunk. A világhírt előbb sikerült megszereznie, mint a hazai elismerést. Mégis eléggé összetett kérdés arra magyarázatot találni, miért talán a leg súlyosabb vád, amely Kazandzakiszra érte, a kozmopolitizmus anathémája, jobb- és baloldaltól egyaránt. Csak felszíni momentumok ebben olyanok, mint az írónak évekig való külföldi tartózkodása, vagy a világsikerére reagáló íróársak személyes érzelmei. A nemzetietlenség, illetve a baloldal idősebb nemzedéke részéről a görög társadalmi kérdések lebecsülésének állítása<sup>14</sup> egyrészt tendenciózus fogás, másrészt az életmű nem kellő áttekintéséből is fakad. A görögség és az általános emberi problémák felvetésének igénye ugyanis sajátosan és korszakonként más-más arányban ötvöződik Kazandzakisz életművében. Még olyan időszakban is, mint a harmincas évek első fele, amikor Odüsszeusz „testőreiként” a világtörténelem és művészet nagyságairól terzinákban írt, valóban transzcendens kérdéseket ismétlő cantok születnek, a mélyrétegben, legalább a levelezésben, az útikönyvekben mindig ott van Görögország, egészen a napi politika aktualitásáig. És megfordítva, az épp görög tematikájuk életszerűsége miatt megfilmésítve is világsikert aratott két regényben sem nélkülözhető a görög problematikán túlmutató általános kérdések sora. Kazandzakisz keleti és nyugati kulturális örökséget szintetizáló krétaiság-gondolata is misztifikációk, félremagyarázások forrása lett, pedig a népek testvériségének és egymás értékei kölcsönös hasznosításának eszméi legalább ennyire kimutathatók benne. Tar-

<sup>8</sup> Politisz, L.: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Θεσσαλονίκη*, 1972. 62. tanúsága szerint is.

<sup>9</sup> L. Raftopoulos, D.: *Τὰ πρόσωπα της Ἀσκητικής*, (Ἰδεολογικὲς σίξεις τοῦ καζαντζακικοῦ μυθιστορηματός.) *Οἱ ἰδέες καὶ τὰ ἔργα. Ἀθήνα*, 1965. 13–38.

<sup>10</sup> Vrettakosz, N.: *Νίκος Καζαντζάκης. Ἡ ἀγωνία του καὶ τὸ Ἔργο του. Ἀθήνα*, 1960. *Ἡ αἰσθητική της Ὀδύσσειας* c. fejezet, 544–555; valamint A. Karanđonisz idézett cikke a jellemző példa.

<sup>11</sup> Mint Laurdasz, V.: *Ἡ Ὀδύσσεια τοῦ Νίκου Καζαντζάκη. Ἀθήνα*, 1943.

<sup>12</sup> Varnalisz, K.: *Περὶ τοῦ* σκό. I. m. 240–241; Kordatosz, J., i. m. 463., ill. 465.

<sup>13</sup> Ezek a kifogások kiterjednek még Kazandzakisz baráti körére is, l. pl. Szfakianakis, J. K.: *Ὁ Νίκος Καζαντζάκης καὶ ὁ „Καπετὰν Μιχάλης”. Ἀνθολογία.* τῆς σύγχρονης κριτικῆς. Ἀθήνα, 1959. 696–706.

<sup>14</sup> Kordatosz, J.: i. m. 463.

tozunk a tényekhez való hűségnek azzal is, hogy megjegyezzük: Kazandzakisz máig legnépszerűbb regénye hazájában a *Mihális kapitány* (1949, magyarul 1958), amelynek gondolati struktúrája a legkönnyebben áttekinthető, a szabadságeszmén és a forradalmi patriotizmuson alapul, míg a bonyolultabb gondolatrendszerű, az elmaradottsággal szemben kritikai élű *Zorbász, a görög krétai jeleneteinek nyersségét fanyalogva fogadták* olyanok is, akiknek épp mesterük, Varnalisz mutatott példát a húszas években, hogy a „népostorozás” szándéka a történelmi hivatásukhoz még méltatlanul élő szövetséges osztályok és rétegek felrázását célozza. A „minek ezt kitergetni?”-attitűd legalább annyira nem vezetett a valóban bonyolult, s csak történelmi szemlélettel követhető, vizsgálható rész kérdés tisztánlátásához, mint az irracionalista modern filozófiai irányzatok teológiái, „keresztény-nemzeti” alapú visszautasítása a konzervatív jobboldal részéről. A nemzeti és általános emberi vonások kölcsönhatásának vizsgálata mindezek alapján feltételezi nemcsak a kazandzakiszi műveltséganyag gondos elemzését, de az eszméletörténeti irányzatok kritikai szellemű számbavételét is.

Csak a legfőbb vitapontokat is érintve érzékelhető a Kazandzakisz-kérdés összetettsége, a frontok összekuszáltsága, mégis világosan kirajzolódik az a három összefüggő általános kérdéskör, amelynek kutatásához a Kazandzakisz-filológia a fenti követelmények alapján hozzájárulhat, s ezek: a *korhokötöttségnek és az emberi lét konstans problémái ábrázolásának, a műalkotás ösztönösségének és tudatosságának, illetve nemzeti és általános emberi jellegének dialektikája*. A Kazandzakisz-kérdés lényegét ebben a hármasságban látjuk, a Kazandzakisz-filológia azonban ezen alapproblémák felvetéséhez mind ez idáig nem jutott el. Véleményünk szerint ennek oka abban keresendő, hogy bármennyire számottevő részeredményeket is produkált, s rendkívül gazdag — és részben bántóan hiányos — dokumentumanyagot adott közre, túlsúlyban polgári szubmisszió maradt, objektív és szubjektív okok miatt apologetikus jellegű, s Kazandzakisz munkásságát magányosan álló műnek deklarálja, nem tárva fel kellően a görög irodalmi s részben a világirodalmi összefüggéseket, szőrmentén érinti csak a görög társadalmi valóság alakulását, s nem olvasztotta magába a modern irodalomelmző módszerek hasznosítható elemeit sem.

#### *Fogódzók és buktatók a Kazandzakisz-filológiában*

Kazandzakisz írói életművének színe-java immár görög nyelven is olvasható és hozzáférhető. Ez a látszólag meglehetősen banális tény azonban talán éppen a Kazandzakisz-filológia legértékesebb eredménye, több esztendőös küzdelem gyümölcse. Nem túlzás ez a kitétel annak tudatában, hogy pl. az *Akinek meg kell halnia* csak hat évvel francia nyelvű kiadása után jelenhetett meg Görögországban. Ez a küzdelem egy teljes életmű-kiadásért folyik közel két évtizede, az író özvegye, *Eleni Szamiu-Kazandzaki*, valamint az író talán legközelebbi barátja, a neves regényíró és művészettörténész, *Pandelisz Prevelakis* vezetésével, aki Kazandzakisz életének legfontosabb adatait is kronológiai sorrendben már 1959-ben közzétette.<sup>15</sup> A kiadás Kazandzakisz életében megindult az athéni Diphrosz kiadónál, 1955-ben az érett drámák három kötetével, s halála után az özvegy gondozásában folytatódott, részben más kiadók bekapcsolásával is, a nagyeposz és az *Ἀσκητική* kötetével, majd a terzinák gyűjteményével (1960), a regényekkel, az útleírások kötetével, az eredetileg franciául írt *Le Jardin des rochers* („Sziklakert”, 1936) c. távol-keleti ihletésű, ill. a szovjetunióbeli útjait feldolgozó *Toda Raba* (1929) c. regényeinek lefordításával, s a *Jelentés Grecónak* (1963, magyarul 1970), ill. a már említett polgárháborús regénynek posztumusz megjelentetésével. Az életműkiadás az 1967-től hatalmon volt katonai diktatúra éveiben nem bővült, csak a már kiadott művek utánnyomására került sor. Fájdalmas hiány, hogy nincsenek kötetben kiadva Kazandzakisz ifjúkori, azaz 1922 előtt írt művei, így korai drámái, elbeszélései, kisregényei csak azoknak a folyóiratoknak hasábjain találhatók, amelyekben a század első éveiben napvilágot láttak, illetve ami annak idején könyv alakban is megjelent, jelenleg könyvtári ritkaságnak számít. Némiképp enyhíti ezt J. Kacimbalisz *Ὁ άγνωστος Καζαντζάκης* („Az ismeretlen Kazandzakisz”) c. cikksorozata a *Νέα Ἑστία* 1958 áprilistól októberig terjedő számaiban, amely nemcsak elemzi ezeket a műveket, hanem közülük néhányat, mint pl. a *Sartre Zárt tárgyalását* témájában és részben szemléletében is három évtizeddel megelőző *Κωμωδία* (1909) c. egyfelvonásost is, újraközi. Kacimbalisz munkája az egyetlen — sajnos, csak 1948-ig terjedő — megbízható Kazandzakisz-bibliográfia is.<sup>16</sup> Nem jelent meg válogatás sem Kazandzakisz publicisztikai írásából (csak zárójelben jegyezzük meg, mennyire gyümölcsöző lenne a magyar irodalomtörténet számára is pl. az 1907–1909 közötti párizsi cikkek összevetése Ady hasonló tárgyú írásai-

<sup>15</sup> Νίκος Καζαντζάκης. *Συμβολή στή χρονογραφία τοῦ βίου του. Νέα Ἑστία*, 1959. karácsonyi Kazandzakisz- emlékszáma: 2–30 és külön kiadásban is.

<sup>16</sup> Βιβλιογραφία του Νίκου Καζαντζάκη. Ἀθήνα, 1958.

val), sem könyvkritikáiból, ez utóbbiak viszont élő, prominens személyeket is érzékenyen érintetnének. Egyre inkább hozzáférhető viszont Kazandzakisz forrásértékű levelezésének nagy része: az *Ἐπιστολὲς πρὸς τὴν Γαλάτεια* („Levelek Galatiához”, első feleségéhez, a szintén neves, szocialista szellemiségű írónőhöz) 1958-ban történt megjelentetése után, amely főképp az 1922–24-es berlini évekre és a munkásmozgalommal való kapcsolat megerősödésére szolgált adatokat, Prevelakisz is kiadta a hozzá írt, több mint 400 levelet,<sup>17</sup> majd Eleni Kazandzaki a biográfia és a memoár műfaját vegyítő könyvében<sup>18</sup> megjelent a Kazandzakisz házaspár levelezésének jó része, *Angelosz Szikelianossal*, a költőtárs-baráttal folytatott levelezés, sőt *Jorgosz Zorbász*nak, a regény névadójának az íróhoz intézett néhány levele, tehát ezen a területen 1924 után is értékes segédanyagokkal rendelkezünk. Mindmáig azonban kiadatlanok Kazandzakisz kézírásos naplói, amelyeket főképp 1914–15 közt, 1922–24-ben, 1925–26-ban, illetve 1946-tól vezetett. Egy árnyalt és a tényekhez való hűség jegyében írandó Kazandzakisz-portré elkészítéséhez tehát a források leghitelesebb, mert első kézből való részéből elég sok már rendelkezésre áll, mégis épp azokon a pontokon jelentkeznek homályok, amelyek talán legmeghatározóbbak a pálya alakulása szempontjából.

Az író özvegyének memoár-biográfiája és Prevelakisz dokumentumgyűjteménye a források szükségszerűen egy fokkal kevésbé objektív csoportjához, a kortársak, barátok és ellenfelek visszaemlékezéseihez vezetnek át. Ez a kategória is anyagában igen gazdagnak mondható, s természetesnek látszik, hogy ezek a visszaemlékezések, reflexiók javarészt a Kazandzakisz halálát követő első évtizedben jelentek meg, számuk azóta egyre gyérül. Bár regényes formájú, mégis ide soroljuk Galatia Kazandzaki *Ἀνθρωποι καὶ υπεράνθρωποι* („Emberek és felsőbbrendű emberek”) c. 1957-ben megjelent munkáját, amely érthetően helyenként negatívan elfogult, de valós ideológiai kritikát is tartalmaz, illetve szintén jelentős írónő-húga, *Elli Alexiu* 1966-ban kelt könyvét, amely az ifjú Kazandzakisszal kapcsolatos élmények leírásában, de a későbbi pályát is nyomon követve jóval mértéktartóbb. Négy folyóirat Kazandzakisz-emlékszáma kínálkozik bőséges választékkal, olyan monumentumokhoz nyújtva adalékokat, mint az Iliász-fordítás munkája (a fordítótárs, *Kakridisz* professzor, a kitűnő klaszszikus-filológus cikkében, aki a nyelvkérdésben is az író harcostársa volt), a Nobel-díjra jelölés története, az akadémiai tagság kérdése, a művek külföldi visszhangja, Kazandzakisz magatartása az 1941–1944-es nemzeti ellenállás idején, az antibes-i évek stb. A *Κνώσσος* c. krétai folyóirat 1958 májusi, érthetően az író szülőföldjéhez való viszonyára koncentrált számáról, a *Καινούρια Ἐποχή* 1958 őszi emlékszámról, illetve a már értékelő-elemző tanulmányokban is fokozottabban bővelkedő *Νέα Ἑστία*-emlékszámról (1959 karácsony), és végül a *Hellenika* c. NSZK-ban megjelenő neogrecisztikai folyóirat 1957-es 3. számáról van szó. A kiadványok jellegéből adódik, hogy a visszaemlékezések hangneme a feltétlen tiszteleté, sokszor magasztalásé, a kritikai hang leginkább bizonyos személyek ellen irányul, ritkábban szemléletekkel szemben, szinte sosem marasztalva el azt a társadalmat, amely végső soron a Kazandzakiszzt ért sérelmek forrása is. A reflexiók jellege jórészt apologetikus a kazandzakiszi oeuvre-öt illetően, ugyanis nem egy kísérlet figyelhető meg annak célzatával, hogy az antibes-i remete bebocsátását nyерjen legalább haló porában a polgári mércéjű újjörög Parnasszusra. Nem vonva kétségbe a szerzők szubjektív jószándékát, mégis óvatosságra intenek ezek a tendenciák, s tény az is, hogy ezekben a számokban a visszaemlékezők közt baloldali, sőt szocialista író, közéleti személy alig akad. Természetesen közülük is megszólaltak másutt, ahogy már utaltunk is Varnaliszra és Alexiura, meglehetősen csekély számban. Érthető nehézséggel jár viszont 1948-tól nyomon követni a nem érdemi, személynek szóló kritikai, vagy éppen ellenséges reagálásokat Kazandzakisszal kapcsolatban. A források második csoportjába kell sorolnunk még azokat a cikkeket, kismonográfiákat is, amelyek a kazandzakiszi hősök modelljeit, névadóit mutatják meg számunkra, akár a *Mihálisz kapitány* szereplőiben,<sup>19</sup> akár Zorbász,<sup>20</sup> vagy éppen Madame Hortense<sup>21</sup> alakjában. A memoár-jellegű források hasznosításában tehát számolni kell, ismét el nem hanyagolva az adott történelmi szakasz körülményeit, a kiadványok szerkesztésének bizonyos szubjektív momentumai, apologetikus beállítással, és azzal is, hogy sok részletkérdésre nem terjednek ki. Nem szólaltak meg pl. a párizsi évek (1907–1909) szemtanúi, csekély számban a berliniekéi, és mind ez ideig hallgatnak Kazandzakisz egykori szovjet ismerősei, barátai is, vagy nyilatkozataik nem kerültek be a nemzetközi szakirodalom áramába.

<sup>17</sup> *Τετρακόσια φράγματα τοῦ Καζαντζάκη στὸν Πρεβελάκη*. Ἀθήνα, 1965.

<sup>18</sup> Le dissident. Paris, 1968.

<sup>19</sup> Fanurakis, J. A.: *Ἐορμηνεντικαὶ παρατηρήσεις στὸν „Καπετὰν Μιχάλη” Καινούρια Ἐποχή*. Kazandzakisz-emlékszám, 1958 őszi, 184–199.

<sup>20</sup> Anapiotisz, J.: *Ὁ ἀληθινὸς Ζορπᾶς καὶ ὁ Καζαντζάκης*. Ἀθήνα, 1960.

<sup>21</sup> Manolakisz, J. G.: Madame Hortense. Ἀθήνα, 1965.



Ha a második rétegben szembetűnő a források ideológiai egyoldalúsága, úgy még inkább kiütözik az értékelő-elemző cikkek, esszék, monográfiák sorában a marxista szemléletű írások csekély részaránya, és sajnos, sokszor sommás, futólagos értékelése, csak részproblémákba való bocsátkozása. Kazandzakisz nemzedékéből elsősorban Varnalisz cikkeiben és M. Avjerisz írásaiban találjuk azt az elvi igényességet (pl. Avjerisz Odüsszeia-kritikájában, majd az életmű egészét érintő tanulmányában),<sup>22</sup> amely a görög valósággal való összefüggésben, és hiteles esztétikai princípiumok alapján tárgyal — a konkrét részkérdésekben a tévedés kockázatát is vállalva — egyes műalkotásokat. J. Kordatosz irodalomtörténetének lapjai<sup>23</sup> azonban már nem mentesek a balos túlzásoktól, a pontatlanságoktól, és a felületes ítélezésektől sem, pl. Kazandzakisz sikerének okait divatjelenségekre egyszerűsítik le. A görög baloldal marxista műveltségű fiatalabb nemzedékéből néhányan, mint már említettük, a regények eszmei-művészi problematikájára fordítottak figyelmet. D. Raftopoulosz tanulmánya<sup>24</sup> joggal emelhető ki a többnyire recenziós írások közül, amely az *Ἀσκητική* gondolatvilágának elemzését forrásai tükrében kíséri meg. Annál inkább keserűen veszi a kezébe a kutató Lili Zografou Kazandzakisz életútjáról szóló könyvét,<sup>25</sup> amelynek kétségtelenül haladó elkötelezettsége olyan vakvágányra vivő módszerrel párosul, mint az író egész eszmei-művészi problematikájának a szexuális teljesítőképessége állítólagos elégtelenségére való ál-freudista visszavezetése. Ha nem is a tudományos szocializmus tanításai jegyében, mégis a görög baloldalhoz tartozó, Devecseri Gábor kongeniális fordításai alapján nálunk is jól ismert költő, Nikiforosz Vrettakosz — a Ritszosz—Szeferisz-nemzedék szelíd, tiszta emberséget sugárzó, noha tán legkevésbé modern eszközű lírikusa — nevéhez fűződik az 1960-ban megjelent első, a teljes életművet felölelő, kronologikus elvű Kazandzakisz-monográfia,<sup>26</sup> amely nem a filológus, hanem az ifjabb, más szemléletű költőtárs szemével is számos, máig kiaknázatlan momentumra hívja fel a figyelmet — mint pl., hogy Kazandzakisz, Szelianosz és Varnalisz pályakezdésében rokon vonások mutathatók ki. Vrettakosz, költő lévén, az Odüsszeia mint vers elemzésére koncentrált, de ha vázlatosan is, a többi szépirodalmi művet is értékeli, és a mű áll könyve középpontjában, az életpálya eseményei számbavételében mértéktartó, ill. szükségszerűen még egy sor dokumentumnak nem lehetett a birtokában. Elsősorban Kazandzakisz mint költő értékelésében látjuk jelentős szerepét, és sajnálatos, hogy finom megfigyeléseit az irodalom hivatásos történészei alig méltatták figyelemre. Mindenesetre az a különös helyzet, hogy — megítélésünk szerint — a Kazandzakisz-filológia baloldalának csúcsán mind ez ideig egy nem hivatásos filológus műve áll, csak aláhúzza a Kazandzakisz-kérdésről elmondott észrevételeket. Igaztalanok lennének mégis, ha nem vennénk figyelembe azt, hogy Görögországban élő azonos elkötelezettségű kollégáinknak évekig a fizikai létfenntartásért, az alkotó munka minimális lehetőségeiért kellett küzdeniük, s hogy a görög marxista szakirodalomnak a Kazandzakisz-oeuvre megítélésénél is égetőbb feladata lenne a hazai szocialista irodalom genezisének feldolgozása. Tény azonban az is, hogy a szocialista országok neogrecisztikájában sem kapott a Kazandzakisz-kutatás érdemi szerepet, más témákra, főképp korábbi időszakokra koncentrálván az erőket, s csak egy-egy ismertető esszé, elő- vagy utószó erejéig — leszámítva Ružena Dosťalova Odüsszeia-tanulmányát — szolt hozzá a Kazandzakisz-kérdéshez.

Túlsúlyban vannak tehát a polgári szemléletű cikkek, monográfiák, amelyeknek nincs okunk elvitatni tagadhatatlan eredményeiket sem. Ismét megemlítjük, hogy főképp a húszas évek alapvető filozófiai esszéje és az antihoméroszi nagyeposz áll középpontjukban. Furcsa paradoxonnak tűnik, hogy a Kazandzakisz-kutatás másik eddigi csúcsteljesítménye szintén nem hivatásos irodalomtörténész, Prevelakis z nevéhez fűződik: 1958-ban megjelent monográfiájára<sup>27</sup> és a 400 levél előszavára gondolunk. Prevelakis monográfiája ugyanis, az Odüsszeia hiteles keletkezéstörténete mellett, legalább a kazandzakiszi eposz világirodalmi keretbe állítását, s a nagy íróbarát filozófiai alapvetése valamennyi forrásának számbavételét kíséri meg, s megkockáztatja a kazandzakiszi eszmerendszer lényegének rokonítását, sőt egyes vonásaiban azonosítását az egzisztencialista filozófiával. Ezt a gondos apparátusra alapozott kísérletet, ha nem is volt visszhangtalan,<sup>28</sup> teljes következetességgel nem folytatták, holott lényeges

<sup>22</sup> *Ἡ νέα Ὀδύσσεια. Νέα Ἑστία* 306 (1939. IX. 15.), 1247—1256., ill. 307 (1939. X. 1.) 1344 — 1349, ill. *Εισαγωγή στο ἔργο τοῦ Καζαντζάκη. Κριτικά. Αἰσθητικά. Ἰδεολογικά*. 1959. 53 — 66.

<sup>23</sup> I. m. 461—471, vö. 7. és 14. jegyzetünkkel.

<sup>24</sup> L. 9. sz. jegyzetünket.

<sup>25</sup> *Νίκος Καζαντζάκης, ἑνας τραγικός*. Ἀθήνα, 1960.

<sup>26</sup> L. 10. sz. jegyzetünket.

<sup>27</sup> *Ὁ γοιητής καὶ τὸ ποίημα τῆς Ὀδύσσειας*. Ἀθήνα, 1958.

<sup>28</sup> Vö. Wilson, Colin: Die Grösse von Nikos Kazantzakis. Hellenika, 1967. III. 15—32. Wilson egy magyar vonatkozású észrevételt is megkockáztat, miszerint a kazandzakiszi Odüsszeia utolsó énekeiben *Az ember tragédiájának* hatása is érvényesülne. Eddig nincs ada-

következtetések lettek volna levonhatók belőle. Nem véletlen, hogy épp az eposz világirodalm összefüggésekben való tárgyalásának más eredményei külföldi kutatók nevéhez kapcsolódnak. W. Stanford<sup>29</sup> állította párhuzamba az Odüsszeusz-téma korábbi feldolgozásával, s elsőként Joyce *Ulysses*-ével, de az eposz angol fordítójának, K. Friarnak<sup>30</sup> tanulmánya is a krétai mitológiával való kapcsolatot, ill. a bergsoni tanítások hasznosítását illetően új anyagot hozott. A harmincasok generációjának reprezentáns kritikus—költő—filológusa, A. Karandonisz esszéje<sup>31</sup> talán az Odüsszeia időszerűségének problémáját tekintve a legkeményebben — bár tisztelettel — bíráló hang a vitában. Ami az *Ἀσκητική*-t illeti, szintén Friar 1959-es tanulmányát<sup>32</sup> tartjuk főképp hasznosíthatónak, azért is, mivel meggyőzően dokumentálja a mű genezisében a németországi forradalmi helyzetből fakadó élmények jelentőségét (1922—23-ban íródott a vitáirait). Az *Ἀσκητική*-ből indul ki, és a regényekig jut el, Kazandzakisz és a tételes vallások viszonyainak kérdését is színesen megvilágítva Kerényi Károly is, bár a szintén a *Νέα Ἑστία*-különszámban közölt cikke<sup>33</sup> egyoldalúan igyekszik a Nietzsche-orientációt hangoztatni az életműben, nem mentesen antikommunista kitételek felhangjaitól sem. Számos rész kérdés tanulmányozásához nyújt segítséget még M. Halvadzakisz könyve, Kazandzakisz prózai munkásságában a Dosztojevszkij-örökséget véve szemügyre,<sup>34</sup> N. P. Andriotisz professzor cikke<sup>35</sup> Kazandzakisz nyelvét, stílusát illetően, Alkisz Thrilosz esszéje<sup>36</sup> a drámaíró, P. Hárászé<sup>37</sup> az útikönyvszerző Kazandzakiszról, és M. Jalurakis legújabb, a pályakép egészét vizsgáló kismonográfiája<sup>38</sup> a kritikus Kazandzakiszról, az utóbbi bátran nyúlva olyan „kényes” kérdéshez is, mint a „nemzeti” és „nemzetközi” nagyság mondavacsínált ellentétének bírálata. Csak a legjelentősebbeknek tartott munkákra utalva is szembe kell azonban nézni azokkal a hiányosságokkal, amelyek talán még inkább hangsúlyozhatják a Kazandzakisz-filológia marxista igényű kutatására váró feladatok szükségességét. A legszembetűnőbb fogyatékoságnak mi Kazandzakisz életművének a görög irodalom folyamatában való elhelyezése hiányát tartjuk, pedig enélkül fennáll egy önmaga körül forgó kazandzakológia kialakulásának veszélye. Igaz, hogy az életmű méreteit ismerve ez nem csekély mértékben időigényes, és bizonyos részmunkákat megkövetelő feladat. Olyan témákra gondolunk, mint a regények, de a drámák, sőt a terzinákban írt cantok részletesebb vizsgálata is. Sajnálatos, hogy a legújabb, formai módszerű elemzések nem hatoltak be nemhogy a Kazandzakisz-filológia, de jószérével a neogrecisztika körébe sem, így a verselemzéseknek csak hagyományosabb példáit találjuk, azokban is eléggé háttérbe szorul a megformálás mikéntjének vizsgálata (az Odüsszeia-tanulmányokban is) a mondanivaló mögött, amelyben a metodikai egyoldalúságon túl szerepet játszik az a felfogás is, miszerint Kazandzakisz munkásságában amit kimond, az az érték, ahogyan kifejezi, kevésbé az. Az esztétikum vizsgálata egyébként is háttérben áll a filozófikum mögött, amely ismét csak azzal függ össze, hogy az apologetikus szándék inkább hangsúlyozza a lassan görög földön is tért nyerő újabb irracionalista áramlatokkal való rokon vonásokat az életműben — a befogadás célzatával —, mintsem azt, amelyben eltér a hagyományos görög normáktól, megelégedve annak hangoztatásával, hogy Kazandzakisz magányos alkotó, mint művész nem rokon senkivel. Annak kutatása ugyanis, hogy milyen görög művészi törekvésekkel összefüggésben alakult ki a kazandzakiszi oeuvre, már meg sem kerülheti a görög történelem, a társadalmi viszonyok alakulásának kérdéskörét, s ezt a polgári irodalom-történetírásnak legjobb képviselői sem tudták következetesen nyomon követni. Kazandzakisz közéleti pályafutásának forrásai jó része közreadását is korrekt magatartásnak kell ebben az összefüggésben tekintenünk. Annak hangsúlyozásával, hogy minden színtes szándékú Kazandzakisz-tanulmány fokozott értékű, nem kívánjuk elhomályosítani azt a konklúziót, hogy a polgári Kazandzakisz-kutatás is nagyon sok kérdést hagyott nyitva vagy nem elemzett, illetve szemléleti vagy metodikai okoknál fogva nem volt képes kielégítően tisztázni.

tunk, hogy Kazandzakisz ismerte volna *Madách* művét. Más vonatkozásban a kazandzakiszi eszmévilág egyéb elemeiről is: Szpandonidisz, P.: *Νίκος Καζαντζάκης, ο γιος της ανησυχίας*. Ἀθήνα, 1960.

<sup>29</sup> The Ulysses-Theme. Oxford, 1954.

<sup>30</sup> *Καίνοια Ἐποχή* idézett számában: 45—136.

<sup>31</sup> L. 6. sz. jegyzetünket.

<sup>32</sup> *Ἡ πνευματικὴ ἀσκησις τοῦ Νίκου Καζαντζάκη. Νέα Ἑστία* idézett emlékszámban: 69—85.

<sup>33</sup> *Νίκος Καζαντζάκης, συνεχιστής τοῦ Νίτσε στην Ἑλλάδα*. Ὑο. 43—59.

<sup>34</sup> *Καζαντζάκης — Ντοστογιέφσκι*. Alexandria, 1957.

<sup>35</sup> *Νέα Ἑστία* idézett emlékszámban: 91—95.

<sup>36</sup> Ὑο. 211—227.

<sup>37</sup> Ὑο. 244—259.

<sup>38</sup> *Καζαντζάκης. Μυριβήλης*. Ἀθήνα, 1970.

Az a kettős felismerés, hogy az újjörög irodalom egyrészt annak a népnek a produktuma, amely évezredekkel ezelőtt az emberi haladás élén járt — másrészt korszerű európai műveltségünk nem lebecsülendő része —, eredményezte, hogy az újjörög filológia rangos képviselői eddig is a biztos klasszika-filológus alapműveltségű, s egyben a kortárs világirodalomban is magas szinten tájékozódó kutatók közül kerültek ki, Görögország határain túl is: B. Lavagnini, G. Thomson és C. M. Bowra munkássága a tanú rá. Ha ezt sem feledve közelítünk a Kazandzakisz-œuvre első tudományos szintéziséhez, egy fokkal világosabb a magyarázata annak, miért éppen a francia neogrecisztika egyik kutatója vállalkozott erre a feladatra, hiszen az újjörög stúdiumoknak Franciaországban olyan teljesítmények jelzik rangosságát, mint a görög népköltészet első gyűjteményének<sup>39</sup> kiadója, C. Fauriel, a számos szöveget kiadó Ch. Legrand,<sup>40</sup> vagy századunkban a nyelvészként és kis irodalomtörténetéért egyaránt ismert A. Mirambel<sup>41</sup> munkássága, valamint az a tény, hogy a Sorbonne újjörög lektora századunk elején J. Psziharisz, a néprajzi mozgalom vezető teoretikusa volt. Az sem esetleges tényező, hogy Kazandzakisz is épp franciaországi éveiben, regényeinek francia kiadásával lépett be a világirodalmi köztudatba, hogy özvegye francia nyelvtérületen él, hogy az első népszerű, nem görög nyelvű Kazandzakisz-életrajz is francia szerző, I. Azziz könyve<sup>42</sup> volt.

Mindez nem kisebbíti Colette Janiaud-Lust személyes meritumát, aki klasszika-filológiai stúdiumok alapján fogott a Kazandzakisz-kutatásokba, s több ízben járva Görögországban a hatvanas évek első felében, csaknem a teljes hozzáférhető forrásanyagot dolgozta fel ahhoz az értekezéséhez, amellyel a lyoni egyetem újjörög tanszékének vezető docense lett. Amikor több mint 30 év terjedelmű könyvét a magunk állította szigorú elvárásokkal szembesítjük, nemcsak — a nehézségek ismeretében — az úttörő bátorságának adózva hangoztatjuk, hogy az első szónak a feltétlen tiszteletadásának kell lennie, hanem amiatt a magas fokú filológiai igényesség miatt is, amely a feldolgozott anyag dokumentálásának precizitását jellemzi. Janiaud-Lust a forrásokat maga is bővítette: olyan szemtanúkat is megcsaláltatott személyes beszélgetései során, akiknek Kazandzakiszra vonatkozó adatai tovább szélesítették ismereteinket — főképp az az író gyermekeivéről, ifjúságáról —, de olyan új írásos dokumentumokat is közzétett — mint pl. J. Zorbász fiának tiltakozó levelét az íróhoz apja emlékének, úgymond, nem hiteles beállítása miatt,<sup>43</sup> amelyek szintén eddig ismeretlenül lappangtak. Amikor a filológiai hűség elvét hangoztatjuk, nem valami öncélú adathalmozás pozitívista gyakorlatát tekintjük normának, csupán azt az igényt húzzuk alá, hogy a jól értelmezett filológiai apparátus nem nélkülözhető a szintetikus jellegű művekben sem, és megkönnyíti a további analíziseket is: Janiaud-Lust ebben is példamutató következetességgel járt el, mert nem méretezte túl bizonyító anyagát, mégis megbízható alapot nyújtott érdemi mondanivalója kifejtéséhez. Ezért korántsem a szörszálhasogatás jegyében szükséges elsőként néhány olyan pontatlanságra felhívni a figyelmet, amelyek valószínűleg főként a nyomda rovására írhatók. A 14. lap első Kazandzakisz-idézete a Prevelakisz-gyűjteménynek nem a 314. sz. (550. l.), hanem a 341. sz. (593. l.) leveléből való. A 42. lapon a 38., 39., és 40. lábjegyzetek az Odüsszeiának nem a 14., hanem a 22. énekéből származó verssorokra utalnak. A 125. lap 20. sorában levő cím száma is elírás, nem „303 de la rue Anagnostopoulou”, hanem 30/b. A 240. lap 273. sz. lábjegyzetében idézett levél kelte nem 1959 (Kazandzakisz ekkor már halott), hanem 1929. Végül a 414–416. lapok 262., 263., 266., 267., 268., 269., 271. sz. lábjegyzeteiben jelzett mű rövidítése helytelenül *Mort.*, valójában *Hort.*, azaz J. G. Manolakisz 21. sz. jegyzetünkben említett könyvéből való az utalások, hiszen a szerző az általa adott rövidítések jegyzékében (a monográfia 20. lapján) az utóbbit jelöli meg. A formális megjegyzések csekély száma is jelzi, mennyire gondosan állította össze Janiaud-Lust azt az alapanyagot, amelyre monográfiája felépült. Itt kell megemlítenünk, hogy hasonló ökonomikussággal járt el a szakirodalom, sőt Kazandzakisz idézésével is, olyannyira, hogy a nem kutatók számára is áttekinthető könyvet írt.

Némileg problematikusabbnak látjuk a felhasznált források, főképp a szakirodalom hasznosításában mutakozó arányokat, s ez a pont már átvezet szemléleti, azaz érdemibb kérdésekhez. Nincs okunk egyoldalúságot feltételezni ebben, sőt monográfiája igen jelentős

<sup>39</sup> Chants populaires de la Grèce moderne. I–II. Paris, 1824–1825.

<sup>40</sup> Két fő munkája: Collection de monuments pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique. I–XIX, 1870–1872, ill. új sorozat I–VII., 1874–1875, harmadik sorozat I. kötet, 1907; Bibliothèque grecque vulgaire I–X., Paris, 1880–1913.

<sup>41</sup> Fő művei: Grammaire du grec moderne, Paris, 1949; La langue grecque moderne. Description et analyse. Paris, 1959., ill. La littérature grecque moderne. Paris, 1953.

<sup>42</sup> Nikos Kazantzakis. Biographie. Paris, 1965.

<sup>43</sup> I. m. 425.

eredményének tekintjük, hogy elsőként dolgozta fel az egyes kazandzakiszi művek kapcsán kritikai fogadtatásuk közel teljes anyagát, nagy segítséget nyújtva a további kutatás számára. A monográfia méretei nem tették lehetővé — de nem is volt szükséges — ennek teljes részletes-ségű értékelését ebben a keretben, mégis meggyőzőbb lett volna ezeket a kritikákat — túlmenően a kronologikusan hű bemutatáson — irányzatok, áramlatok szerint is minősíteni a biztosabb eligazodás érdekében. Mutatis mutandis ugyanezt kell mondanunk a Kazandzakisz halálát követően kibontakozott szakirodalommal kapcsolatban is. Az eddig elmondottak alapján meggyőződéssel állíthatjuk, hogy nem címkeragasztásokat kérünk számon, hanem a görög irodalomtörténet átfogó ismeretéből — amelynek a szerző magas fokon van birtokában — fakadó világosabb, bátrabb elhatárolásokat. A Kazandzakisz-filológia fentebb vázolt helyzete tükröződik ugyanis Janiaud-Lust szakirodalom-hasznosításának már külső jegyeiben is. Messze-menő korrektséggel hivatkozik a baloldali, sőt szocialista, marxista szerzők megállapításaira is, illetve meggyőzően cáfolja L. Zografu több tarthatatlan „tézisét”, nehéz azonban magyarázatot találni a Vrettakosz-könyvnek még az Odüsszeiára vonatkozó fejezetben is túl szerény hasznosítására, amikor viszont a monográfia jelentős részben Prevelakisz sok novumot felvető eredményeire épül, sőt néha feltétlenül hagyatkozik is. Alkat kérdése ezen túl már az, hogy önálló véleményének kifejtését hatékonyabbnak láttuk volna, ha a korábbi állításokkal szemben élesebben ütköztetve fejt ki, annál is inkább, mert Janiaud-Lust számos új eredményre jutott mind Kazandzakisz életpályája, mind munkássága elemzésében.

Látszólag a közhely ürességével kong annak megállapítása, hogy Kazandzakisz életműve francia vonatkozásainak mind számbavétele, mind értékelése terén megállapításait csak feltétlen elismeréssel illetjük. Friarhoz képest is újszerűen, még precízebben és világosabban tisztázta a kazandzakiszi oeuvre bergsoni örökségének kérdését,<sup>44</sup> közvetve mértéktartó figyelmeztetésül, hogy ne keressünk még ott is bergsoni elemeket, ahol nincsen. Sajnálattal kell viszont megállapítani, hogy a nietzschei tanításokra vonatkozóan töredezettsébb képet adott, másodrangú vonatkozásokat is fokozottan számba vett (a nagy munkabírás analógiája), érdemibb kérdéseket hanyagolva el (a tömegekhez való viszony különbsége). Általában pontosan és körültekintően is figyelt az író gondolatvilágának egyéb filozófiai forrásaira, mégis kár, hogy a Raftopulosz-tanulmány, vagy a más vonatkozásokban bírált Zografu-könyv néhány új megállapításának legalább érintésére sem szorított helyet. Sajnos, Janiaud-Lust monográfiája sem lépett előbbre Kazandzakisz és az egzisztencialista tanok viszonya kérdésében, noha véleményünk szerint ebben Heidegger és Jaspers honfitársai könnyebben hozhatnának új eredményeket, mint Sartre-éi, hiszen mind az *Ἀσκητική*, mind az Odüsszeia megírás dátuma, de a kazandzakiszi istenfogalom, illetve a heideggeri létfogalom közötti hasonlóságok feltételezése erre enged mutatni. Feltétlenül kárna kell tekinteni a kazandzakiszi ideológia — s ebből fakadóan a művészi gyakorlat — dosztojevszkiji elemeinek, de az ezt közvetítő *Sesztov* (Kazandzakisz személyes ismerőse Berlinből!), illetve közvetetten *Bergyajev* szerepének elhanyagolását is, és talán nem olcsó szellemesség e kérdés szovjet kutatóktól való megoldását várni, annál is inkább, mert az életmű utolsó szakaszában viszont a tolsztojánus eszmék bizonyos vonatkozásai kerülnek előtérbe, bár Dosztojevszkij egzisztencializmusba hajló fenti követői munkássága épp Franciaországhoz kapcsolódik és gazdag szakirodalma van. A kazandzakiszi gondolatvilág kialakulásában végül még egy kézenfekvő momentum részletesebb érintését láttuk volna szívesen klasszika-filológus képzettségű kolléganőinktől, s ez az antikvitás — bár nagyon meggyőző a görög témájú útleírások elemzésében éppen annak kimutatása, hogy Kazandzakisz sajátos kultúrafelfogásában a nem európai örökség, sőt az antik görög kultúra keleti örökségének megbecsülése milyen fontos szerephez jutott.<sup>45</sup> Igaz viszont, hogy ez olyan út eredménye, amelyet a görög nacionalizmus apostolának, *Ion Dragumis*znak egykori csodálója fájdalmasan nehéz felismerésekkel járt végig,<sup>46</sup> s ennek hogyanját szerzőnk sem kísérelte meg összefüggően

<sup>44</sup> I. m. 99 — 107.

<sup>45</sup> I. m. 383 — 390.

<sup>46</sup> Ellenkező nézetet vall *Kerényi Károly* (i. m. 50. l.) éppen Kazandzakisznak az 1956-os magyar ellenforradalomra való reagálására hivatkozva. Mi ezzel szemben *M. Aujerisz* véleményéhez csatlakozunk (*Οἱ προκόδικοι κὶ ὁ ἔρωτας τῆς ἐλευθερίας*, *Ἀθήναι*, 1958. XII. 7.), aki Kazandzakisz állásfoglalását fő vonásaiban pozitívan értékeli. Idézzük Kazandzakiszt: „Az antikommunisták, fasiszták, Horthy hívei, külföldi provokátorok, akiket a kapitalista propaganda nem csak ösztönzött, hanem támogatott is — pénzzel, fegyverrel, ígéretekkel —, csaknem megnyerték a játszmát: épp azokban a napokban, amikor hatalomra jutottak, szörnyű vérfürdőt rendeztek. A kommunista rendszer veszélybe került... Ebben a pillanatban lépett színre a szovjet hadsereg. Kötelessége volt közbelépni, közbe kellett lépnie. A közbelépés erőszakos, vad, embertelen volt. Lehetett-e azonban emberségesebb ebben a helyzetben? That is the question!... A kapitalizmus pimasz használja ki a fellépés erőszakosságát. Unjuk már azoknak az embereknek krokodilkönnyeit, akiket semmi sem érdekel személyes

bemutatni. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy amit Janiaud-Lust Kazandzakisznak a különböző vallási ideológiákkal (főképp a kereszténység és a buddhizmus vonatkozásában) való kapcsolattartóról kimutatott, ha könyvében elszórtan is, az a történeti fejlődés menetébe állítva maradandó novum, s aligha szorul revízióra.

Kazandzakisznak a marxista eszmévilághoz való viszonya valóban nehezen lenne elszakítható a szocializmusról, Szovjet-Oroszországról vallott, számos egyéni élményen is alapuló állásfoglalásától, s Janiaud-Lust ezt a kölcsönhatást világosan ragadta meg. Könyvének tényekben bővelkedő árnyalt vizsgálatából — ha nem is mondja ki — tisztán következtethető az a fontos tétel, hogy az *Ἀσκητική* írójától a dialektikus materializmus idegen maradt, de az a társadalom, amely ennek tanai jegyében épül, az emberibb jövő reményét jelentette számára a húszas évektől haláláig. Ennek az ellentmondásos tételnek sok összetevőjét — az ideológiai alapállás, a személyes tapasztalatok, a háborúhoz, a forradalmi erőszakhoz való viszony — pontosan és hűen elemzi a monográfia, komoly hiánynak tartjuk viszont a kérdés görög relációban való értékelésének fogyatékos voltát. Továbbra is elvileg marad tisztázatlan, pl. Kazandzakisz és a görög baloldali viszonya. Nem Kazandzakisz vesztette szem elől külföldi tartózkodásai idején a görög társadalom perspektíváit, csupán — szinte kivétel nélkül — életművének elemzői siklanak át felettük. Tény, hogy részletesek és precízek a kazandzakiszi politikai tevékenységről, közéleti munkásságról szóló fejezetek — sőt kiemelkedő az athéni Alhambra színházban 1928. január 11-én tartott baloldali gyűlésen elmondott szovjet élménybeszámoló miatti perbefogás történetének megvilágítása,<sup>47</sup> vagy az ötvenes években az ellene indított jobboldali kampány leírása<sup>48</sup> —, mégis hiába keressük a társadalmi-politikai élet erőviszonyainak, mozgásainak elvi igényű megrajzolását mögöttük. Enélkül viszont nehéz magyarázatot adni pl. arra, hogy miért tartotta Kazandzakisz hazáját a szocializmusra még felkészületlennek, sőt a demokratikus hagyományokat is állandóan veszélyeztetettnek, vagy hogy miért hatott rá a reveláció erejével s vezette vissza a „tökéletesebb ember” elvont koncepciójához újra és újra megjelenítésétől a jelen véres problematikájához, a regények témáihoz a náciellenes nemzeti ellenállás, majd később miért ostromozta a nép elmaradottságát, s állította egyidejűleg pellengérré a Ladasz-féle uzsorásokat és Grigorisz atyákat akkor is, amikor dúlt a polgárháború, amelynek kirobantását vakvágányra vezető, hibás lépésnek tartotta az igazságos ügyért küzdő néptömegek részéről is.

Félreértés ne essék, nem gazdasági mutatókat hiányolunk, de legalább a görög ideológiai-politikai felépítmény vázlatos érzékeltetését. Lehetetlen ugyanis a húszas évek görög viszonyainak kellő megvilágítása nélkül, és a nemzetközi forradalmi pályá figyelembevétele híján még csak fel is tenni a kérdést, hogy miért következett be Kazandzakisz pályáján a berlini évek és a szovjet utak ellenére az a másfél évtizedes vargabetű, amelybe valóban a holnap emberének látszólag a ma valóságától elvonatkoztatott keresése dominál, miért lett Odüsszeusz ekkor a fő szimbólum, a reprezentatív desperado-főhős (Prevelakis találó minősítése). A szocialista Varnalisz keserű szatirikus versei születnek ekkor s Kariotakis halál-lírája jellemző ez időben görög földön, míg a régi barát és pályakezdő társ, a szintén Nietzsche és a dionüoszoziság jegyében indult Szikelianosz 1922, a kisázsiai katasztrófa után az antik világ visszavarázsolása illúziójának delphoi-i orákulum-füstjébe burkolódik. Ezzel azonban már a kazandzakiszi műesztétikumához kanyarodtunk.

Előbb mégis egy első pillantásra formai kérdést kell érintenünk, s ez Janiaud-Lust monográfiájának struktúrája, beosztása. Kazandzakisz teljes életútjának és munkásságának párhuzamos követése érdekében Janiaud-Lust az időrendiség és a tematikusság elvét szellemesen vegyítette. Valóban, az életrajz és a munkásság csomópontjai kínálják ezt a módszert, és termékenyebbnek látszik, mint a korábbi, műfajok szerinti csoportosítások, bár az igazsághoz tartozik, hogy azoknak is van előnyük egy műcentrikus monográfiában. A tematikai egységek (pl. Kazandzakisz és Kréta, Kazandzakisz és az isten, Kazandzakisz és a barátság, szerelem stb.) belsőleg is a művekben való jelentkezés kronológiai sorrendjére épülnek fel. A témák nyomon kísérése gondos munka, és anyagszerűségében hasznos eligazító. Itt a helye kifejeznünk meggyőződésünket, hogy a monográfia az eddigi leggazdagabb Kazandzakisz-biográfia is, jó összefoglalás, és új elemekkel is teljes, a Kazandzakisz-kutatásnak nélkülözhetetlen segédkönyve ezen a téren. Nem hallgatható el azonban elvi ellenvetésünk sem a monográfia korszakolását illetően. Az öt fő fejezet korszakhatárainak ugyan megvan bizonyos jogosultsága, ha csak Kazandzakisz élete alakulását vesszük alapul. A gyermek- és serdülőkor „az

anyagi érdekükön kívül . . . Filantrópiájuk és szabadságszeretetük álarca alatt azoknak visszaszántó arculatát látjuk, akik sárba tapossák a szabadságot, mihelyt ellentétes önnön érdekeikkel.” Ezek után Kazandzakisz épp Guatemala és Ciprus példájára hivatkozik.

<sup>47</sup> I. m. 286–290. A társzónok Panait *Istrati*, akit ezért kiutasítottak Görögországból.

<sup>48</sup> I. m. 476–481.

élet tanulása” Krétához kapcsolódik (1883–1902), az ifjúság, „az irodalom tanulása” Görögországhoz (1902–1922), a pálya formálódásában kulcsfontosságú a nyolcévi huzamosabb „távollét” a hazától (1922–1930), és a tizenhat év eginai „jelenlét” is (1930–1946), s a súlyos betegség árnyékában az utolsó évek (1946–1957), „az elmúlás tanulásának” éve is. Ha azonban a kazandzakiszi műre koncentrállással, és a görög élet és irodalom fő korszakhatárai szempontjával kapcsoljuk össze ezt az alapelvet, önkéntelenül két nagy elválasztó évszám adódik: 1922 (ebben nézetünk megegyezik) és 1941 (hogy miért, utaltunk rá). Nem esetleges egyezésről van szó, hiszen 1922-vel a súlyos kisázsiai vereség után az *Ασκητική*-vel egy hosszú útkereső pályaszakasz zárul le, számos illúzióval való leszámolás jegyében, új perspektívák reményében, de a „vargabetűt” is feltételezve, 1941 viszont a „földreszállás” kezdete, amely a Zorbász megírásában kezd majd realizálódni. Egyébként a fő határokon belül jogosultnak látjuk 1907-et, a párizsi utat, illetve 1946-ot is megjelölni, hiszen az első párizsi út a világ-szemlélet kialakulásában volt döntő, az emigráció kezdete pedig az utolsó, a felszabadulás táplálta, s részben a *Prométheusz-trilógiában* is érezhető illúziók bomlását is jelenti. A fő korszakhatárok a Kazandzakisz-kérdés három fő elemének szemszögéből is jobban megkönnyíthetnék a válaszadás hogyanját. Nézetünk szerint az ifjúkori művekben a korhozkööttség jobban dominál, a tematika világosabban aktuális, formai megoldásaik újszerűbbek, nyersebbek és szélsőségesek, tárgykuk és problematikájuk alapvetően görög. 1922 és 1941 között az elvont, „örök” témákra kerül a hangsúly, a megformálás tudatosabb és hagyományörzőbb jelleget ölt, a hősök pedig túlnyomórészt más korok vagy nemzetek nagyjai. A zárókorszak mindhárom vonatkozásban a szintézis, a legjobb eredmények megőrzésével, a melléktermékek kiszűrésével. Természetesen az elmondottak részletesebb, adatszerűbb kifejtést igényelnek, szélesebb kerethen. Egyébként Janiaud-Lust is meggyőző példát nyújt erre, amikor a kötet csúcspontjának tekinthető Zorbász-elemzésében<sup>49</sup> a három és fél évtizeddel korábban írt *Σπασμένες ψυχές* („Összetört lelkek”, 1909) c. kisregény egyes megoldásainak érettebb felhasználására hívja fel a figyelmet.

A Zorbász-regény kiemelése feltétlen indokoltságához aligha fér kétség, mégis kár, hogy a másik nagy regény, az *Akinek meg kell halnia* jelentőségéről mondtak kisebb súlyt kaptak, tárgyalása elmosódottabb, a mű realista igényessége több szót és érdemibb méltatást kívánt volna. A további regények elhelyezésével az életmű egészében egyet tudunk érteni, bár a művekhez való merészebb, kritikaibb hozzáállás még emelte volna ennek rangosságát. Találónak, részleteiben is gazdagnak tartjuk a színpadszerűségben többnyire fogyatékos drámai művekről szóló részeket, induktívásága ellenére is újszerűnek és értékesnek a publicisztikai ouvre-öt méltató — különösen a párizsi évek riportjairól, és a szovjetunióbeli tudósításairól szóló — alfejezeteket. Kevesebb újat mondanak számunkra a verses művekről szóló ismertetések, értékelések, bár igaz, hogy ebben jórészt a görög szakirodalmi előzmények a felelősek. A külön zárófejezetként szereplő *Odüsszeia*-rész főképp Prevelakis eredményeit tükröző, hasznos összefoglalás, nívuma inkább a fogadtatás feldolgozásában látszik. Változatlanul görög szerzőre várna a kazandzakiszi nyelvi-stiláris sajátágok nyelvi rendszerezése, itt azonban még a kezdet kezdetéről is alig mozdult előre a kutatás. Elnagyoltaknak érezzük a cantokról szóló oldalakat is,<sup>50</sup> bár épp ez a terület a Kazandzakisz-életmű legmostohábban kezelt — pedig a formális elemzésre talán legalkalmasabb — része. Amennyire örvedetes viszont a görög irodalmi előzmények számontartása az útikönyvek műfaját illetően, s Kazandzakisz e tárgyú kötetekinek egy világosan felvázolt hagyományba való helyezése,<sup>51</sup> annyira szembeszkő a többi műfajban az ilyen igényű kölcsönhatás-vizsgálat csaknem teljes hiánya, annak konstatálását erősítve, hogy Kazandzakisz ouvre-jének a görög irodalomban való elhelyezése még a kísérlet szintjén is tovább várat magára. Ezt a feladatot egy külföldi kutató csak látszatra nehezebben oldhatná meg, nem lévén legsajátabb világa az a közeg, amelyet az életművel szembesíteni kell, valójában a kívülről látás elfogulatlansága ezt ellensúlyozhatja. Alapvető hiányérzetünket ezen a ponton csak enyhíti annak elismerése, hogy a monográfia a műfordító Kazandzakiszról szóló, görög szerzőkkel is joggal versengő részein túlmenően is — nem nélkülözve a Prevelakis-monográfia korábbi eredményeit — alapos tájékozottsággal méri fel az életmű világirodalmi összefüggéseinek legfontosabb mozzanatait, noha az antik vonatkozásokat, amelyek egyébként hazai előzményeknek is tekinthetők, még igencsak kiegészítendőnek ítéljük.

A görögség és világirodalmiság kérdéskörében emellett néhány momentum megvilágítására vállalkozik Janiaud-Lust könyve, bár az elvi igényű alapkérdések felvetéséig nem jut el, s ezt nem is hányhatjuk a szemére, hiszen mindmáig nincs szintézis-igényű tanulmány sem pl. a görög nyelvharok és a társadalmi-politikai irányzatok összefonódásainak alapjairól és mértéjeiről. Mindenesetre Kazandzakisznak a nyelvharokban való részvételét hitelesen, meg-

<sup>49</sup> I. m. 412–425.

<sup>50</sup> I. m. 342–346.

<sup>51</sup> I. m. 248–256.

bízhatóan ábrázolta a maga ténszerűségében a szerző, és a tízes évek végén Krétán alakult, a népnyelvért küzdő *Szolososz-társaság*ban játszott szerepét tudományos igénnyel elsőként tisztázta.<sup>52</sup> A sokat vitatott krétaiság-koncepció világosabban látását objektíven is elősegítik a gyermekkorról szóló, kissé túlméretezett részek, de az útleírásokról és más művekről szóló fejezetek is alapjában véve joggal emelik ki ennek pozitív jellegét, nem a tetszetős és szellemes „bika-földrengés”, illetve „harmadik szem-reménytelen küzdés” szimbolikájára téve a hangsúlyt, hanem a reménytelen *küzdésre* és a kultúrák kölcsönhatásának haladó gondolatára, amelyért íróként és közéleti személyiségként is annyiszor emelte fel szavát az új Odüsszeia mindig új tudásra szomjas világsavargó költője. A kérdéskör tisztábban látásához filológailag is biztosabb alanyanyagot adott a monográfia Kazandzakisz baráti, ismerősi, és szellemi rokoni körének pontos feltérképezésével, még eddig ismeretlen személyek azonosításával is bravúrosan tetézve (Mudita, az 1918-as nagy szerelem = Elli Lambridi írónő, az Odüsszeia első, mértéktartóan pozitív méltatója)<sup>53</sup> vagy ismert személyek műalkotásokban való fellelésével (Jannisz Sztavridakisz, az 1919-es kaukázusi görög kitelepítési akció során meghalt barát = nemcsak a Zorbászban megjelenő baráttal, de az Odüsszeia merészen elszánt, az Idoméneusz elleni krétai forradalomban elesett Sztridasz kapitányával<sup>54</sup>). Meggyőződésünk szerint azonban több adat nem került még be a köztudatba Kazandzakisz 1956-os Nemzetközi Békédíja elnyerésének előzményeiből, az antibes-i remete békemozgalmi tevékenységéről, amely ugyan nem volt látványos, és elsősorban műveiben van aranyfedezete, mégis valószínűleg nem eleget tudunk róla, s ebben Janiaud-Lust könyve sem tud lényegesen újat hozni.

A szokásos könyvkritikák normáit messze meghaladó méretűvé kerekedett az első tudományos igényű Kazandzakisz-szintézis értékelő áttekintése, s ezt nemcsak az indokolja, hogy Colette Janiaud-Lust könyvét a Kazandzakisz-filológia jelentős alapművének, a kutatás főbb eredményei gondos összefoglalásának és sok ponton úttörő továbbfejlesztésének tartjuk. Tudományszakunk általános problémáinak, eredményeinek és gondjainak realisabb látását segítheti elő annak hasznosítása, amit eddig a Kazandzakisz-kutatás produkált. Meggyőződésünk, hogy a magyar neogrecisztika is hozzájárulhat annak az írónak életműve feldolgozásához, aki nagy nemzetközi visszhangot kiváltva hirdette a humanizmus, a demokrácia gondolatát, amikor ezek az eszmék szülőhazájukban — az író szülőhazájában — kerültek permanens veszélybe, s aki a mi világunk perspektíváira bizalommal tekintve joggal bizakodott az utókorban, mint öröksége igazi értékeinek megőrzőjében.

## A dekolonizáció dramaturgia: Aimé Césaire

KUN TIBOR

Aimé Césaire, a négritude mozgalmanak L. S. Senghor mellett legnagyobb alakja, e mozgalom radikális szárnyának vezetője, 1913. június 26-án született Martinique szigetén. 1924-ben a Fort-de-France-i Victor Schoelcher gimnáziumban kezdi meg a középiskolai tanulmányait, majd Párizsba kerül, ahol barátságot köt a szenegáli L. S. Senghorral. 1935-ben felvételt nyer az École Normale Supérieure-be. 1945-ben Fort-de-France polgármesterévé, majd a Francia Kommunista Párt képviselőjévé választják; e tisztségéről 1956-ban lemond, és kilép a pártból. Művei:

*Cahier d'un retour au pays natal*, poéma, 1945, Bordas.

*Les Armes miraculeuses*, verseskötet, amely tartalmazza az 1956-ban drámává írt *Et les Chiens se taisaient* c. drámai költeményt, Gallimard, 1946.

*Soleil cou coupé*, verseskötet, Éditions K, 1948.

*Corps perdu*, verseskötet, Éditions Fragrance, 1949.

*Discours sur le colonialisme*, esszé, Présence Africaine, 1955.

*Lettre à M. Thorez*, nyílt levél, Présence Africaine, 1956.

*Ferments*, verseskötet, Seuil, 1960.

*Toussaint-Louverture*, történelmi tanulmány, Présence Africaine, 1962.

*Cadastre*, verseskötet, Seuil, 1961.

*La Tragédie du roi Christophe*, dráma, Présence Africaine, 1964.

*Une Saison au Congo*, dráma, Seuil, 1967.

*Une Tempête*, dráma, Seuil, 1969.

<sup>52</sup> I. m. 136—144.

<sup>53</sup> I. m. 167—170.

<sup>54</sup> I. m. 173—175.

Aimé Césaire-nek 1960-ban jelent meg utolsó verseskötete, *Ferrements* címmel. Ez nemcsak az ő munkásságában jelentett gyökeres változást; a 60-as évek történelmi realitása is teljesen megváltozott. Az afrikai népek többségének függetlenné válásával új problémák jelentkeztek a volt gyarmati országokban. Gazdasági téren a volt anyaország igyekezett addigi segítségét megvonni; a megfelelő képzettségű káderek, a munkaerő és termelési tapasztalatok hiánya hibás tervezéshez vezetett. Társadalmi téren (ami az esetek többségében együtt járt a gazdasági problémákkal) az új afrikai államoknak legnagyobb problémát az önálló nemzetiségi és államháztartás felépítése okozta. Belpolitikai téren harcolni kellett a túlzott nacionalizmus, külpolitikai téren pedig a neokolonializmus ellen. Az afrikai vezetők — akiknek nagy része nyugati országokban tanult — e harcban megpróbálták különböző, sokszor harmadik utas megoldást keresni. Így dolgozták ki pl. a panafrikánizmus vagy az afrikai szocializmus elméletét (Senghor, Padmore . . .). Ugyanezen vezetők különféleképpen viszonyultak a volt anyaországhoz: S. Touré guineai elnök minden kompromisszumot elutasított, Senghor szenegáli elnök a Franciaországgal való megbékélést kereste.

Hogyan követte Césaire a vázolt történelmi folyamatot? Meg kell jegyeznünk, hogy a fentebb elmondottak csak a felszabadult afrikai országokra vonatkoznak. Martinique szigete, bár 1946 óta francia département, tehát Franciaország département-jaival azonos státust élvez, gyakorlatilag még ma sincs jobb helyzetben, mint amikor francia gyarmat volt. Érvényes ez mind gazdasági, mind társadalmi vonatkozásban.

Azt már említettük, hogy 1960 óta verseskötete nem jelent meg; versek helyett drámákat írt. Mint drámaíró is, az író politikai elkötelezettségét vallja magának mind a témaválasztást, mind a publikumot illetően, amelynek ír: „A politika a sors modern formája: a történelem a megélt politika. A színháznak a jövő feltalálását kell idéznie. Afrikában (a színház) lényeges kommunikációs művészet. Ezért közvetlenül érthetőnek kell lennie a nép számára . . . Gyengén fejlett országok számára írok színdarabokat, mivel én is ilyen országból származom. Amikor a gyengén fejlettség problémájára gondolok, úgy tűnik, a gyengén fejlett országok boldogulása csak akkor lesz biztosítva, ha lakói túllépnek öntudat-hiányuk aktuális szakaszán. Következésképpen, a fejlődés ilyen felfogása mellett, színdarabjaimnak társadalmi szerepet kell játszaniuk.”<sup>1</sup> Saját feladatát minden néger-afrikai kultúrával átitott ember feladatának tekinti. Ebből következik az a meghatározás, amelyet röviden így adott drámai munkásságáról: „Színházam a néger drámája a modern világban.”<sup>2</sup>

Kronológiai sorrendben a drámák sorát az 1946-ban írt és 1956-ban színpadra átdolgozott *Et les Chiens se taisaient* c. drámai költeménye nyitotta meg. Megírásának időpontja, tartalma, formája és irányultsága miatt azonban nem sorolom a dekolonizációt tárgyaló drámái közé. Ezzel ellentétben az 1964-ben megjelent *La Tragédie du roi Christophe* közvetlenül színpadi bemutatásra íródott. Franciaországban azonban csak hosszas huzavona után tűzték műsorra, J.-M. Serreau rendezésében.

Mi a témája a drámának? Marton Imre így határozza meg: „Az égető aktualitás és nem a történelmi múlt állt az 1810-ben Haitiben meghalt „Kristóf király tragédiája” középpontjában. Césaire ebben a műben a dekolonizáció, a gyarmati országok újjászervezésének drámáját mutatja be.”<sup>3</sup> Ezt a véleményt osztják a dráma francia kritikusai is. P. Laville írja: „. . . Aimé Césaire a jövőt, egy gyökeret eresztett jövőt mutat be. Kristóf haiti kalandja a mai afrikai nép kollektív sorsát idézi.” A Viatte is többek között kiemeli, hogy a dráma „. . . a dekolonizációval kapcsolatos problémák felidézése.”<sup>4</sup> L. Kesteloot mást is lát benne: „Ami a Kristóf király tragédiáját illeti, ha az elsősorban az afrikai és nem az antillai függetlenségek tükré is; ha merészen a dekolonizáció problémáit veti is fel, ugyanakkor tragédiája magának Césaire-nek is, aki elbukik, mikor népének a szükséges forradalmi erőt akarja átadni.”<sup>5</sup>

Mit mond a drámáról maga a szerző? „A Kristóf király a következő három probléma előtt álló négritűdöt jelképezi: magának a fajnak metafizikus problémája; politikai probléma — egy megépítendő állam terhének a viselése; emberi probléma — egy nép adaptációja egy új rendhez, áttérés a függőségről a függetlenségre és a felelősségre.”<sup>6</sup> Meglátásom szerint, mivel a 60-as évekre a négerség mint metafizikus probléma mind filozófiai, mind irodalmi téren a politikai-gazdasági-társadalmi változások következtében megszűnt létezni, Césaire részéről ez a problémafelvétel erőltetettnek tűnik, annál is inkább, mivel magában a darabban meta-

<sup>1</sup> Les voies de la création théâtrale. Paris, C.N.R.S. 239—240.

<sup>2</sup> Ngál, G.: Revue des sciences humaines. Fascicule 140. Lille, 1970. 614.

<sup>3</sup> Marton Imre: Eszmék és téveszmék a harmadik világban. Bp., Kossuth, 1969. 126.

<sup>4</sup> La littérature française. II. kötet. Paris, Larousse, 1966. 397.

<sup>5</sup> Kesteloot, L.: Anthologie négro-africaine. Verviers, 1967. 413.

<sup>6</sup> Préville, G. de: Entretien avec A. Césaire. Club des lecteurs d'expression française. Bulletin N° 3, 1964.



fizikus probléma vagy megoldás nincs. A dráma cselekménye és a szereplők a realitás szférájában maradnak; a szemben álló felek konkrét gazdasági-társadalmi ellentétek hordozói. A szerző által említett másik két probléma valóban megtalálható a drámában, egymással szoros egységet alkotva.

A cselekmény történelmileg hiteles tényekre épül; főszereplője, Kristóf, aki valamivel több mint másfél évszázaddal ezelőtt Haiti felszabadításáért harcolt Toussaint Louverture és Dessalines oldalán a franciák ellen, elhatározta, hogy királyságot — független néger királyságot — alapít a felszabadított területen. A mintát az európai országoktól kívánta kölcsönözni, furcsa módon elsősorban Franciaországból. A Bemutató-Kommentátor nem is mulasztja el megemlíteni ezt, rögtön a darab elején: „... az első haiti államfő, Dessalines, 'az alapító' Dessalines halála után minden tekintet akaratlanul is Kristófra, 'az epigon' Kristófra szegeződött.”<sup>7</sup> Az új államfő stratégiáját a függetlenség kivívásában jelölte meg: „... az adott órában és hányattatásaink közepette ennek a védelemre, javításra, nevelésre szoruló országnak, népnek legnagyobb szüksége ... szabadságra van, kétségtelenül, de nem a könnyen elérhető szabadságra! Ez pedig azt jelenti, hogy Állam kell.”<sup>8</sup> Kristóf nem elégszik meg a politikai függetlenség kivívásával, az *objektív* helyzet megváltoztatásával. Minden történelmi folyamat irányítóját és véghezvivőjét, a tömeget, a *szubjektumot* akarja átnevelni. Az adott történelmi helyzet ismerete, pszichológiai érzék vezetik, amikor kijelenti: „Haiti népe, Haitinek kevésbé kell félnie a franciáktól, mint önmagától. E nép ellensége a nemtörődömsége, arcátlanúsága, fegyelemgyűlölete, az élvezetek és a kábultság keresése.”<sup>9</sup> Mindez, természetesen, nemcsak a négerrek hibája. Megbélyegzi, ha nem is nevezi meg őket, a fehér gyarmatosítókat: „Valamikor ellopták nevünket! Büszkeségünket!”<sup>10</sup> Ezért mondhatja és követelheti aztán: „Új születésről van szó, Uraim!”<sup>11</sup> és: „magát az emberi materiát kell újraformálni.”<sup>12</sup>

Milyen taktikát választ Kristóf? Jelszava lesz: „Éppen ezért, már most jegyezzék meg, Önöknek, velem együtt, nem lesz joguk elfáradni.”<sup>13</sup> Nem minden megy azonban úgy, ahogyan azt Kristóf eltervezte: a saját erejét kereső fiatal államban polgárháború tör ki. A Déli Köztársaság, élén Pétionnal, visszautasítja Kristóf országegyesítési tervét. Kristófnak vissza kell vonulnia egy megvert hadsereg élén egy kimerült országba, ahol megkezdődik az újjáépítés, az emberfeletti munka „a Sors, a Történelem, a Természet ellen...” A közvetlen cél egy Citadella építése, amely jelképezni fogja a néger szabadságot, függetlenséget, nagyságot. Kristóf minden téren katonai fegyelmet követel, ami azután a *totalitáriánus* állam csiráját is kihajtja; erőszakkal házassítja össze a parasztokat, alattvalóitól a legneveltségesebb etikett betartását várja el, saját kezével lövi agyon azt, aki délben munka helyett lepihen, a királyi család tagjait is kiküldi az építkezésre. Mindezek mellett az udvarban kialakítja azt, amit az egyik szereplő így nevez: „királyi bohózat”. Európából ceremóniamestert hozat, aki a helyes testtartást tanítja. Nemzeti italt jelöl ki, XVII. századi „précieux”-stílusban beszélnek egymás között stb. ... A megfeszített munkatempó, a kegyetlen megtorlások csak növelik a belső feszültséget az amúgy is legyengült országban. Először Wilbeforce, egy londoni nemes próbálja Kristóft más útra vezetni: „Nem feltalálnak egy fát, hanem elültetik. Nem tépik le a gyümölcsöt, hanem hagyják fejlődni. Egy nemzet nem egyszeri létrehozás, hanem hosszú érés, évről évre, gyűrűről gyűrűre.”<sup>14</sup> Majd felesége figyelmezteti. Kristóf azonban tántoríthatatlan: „Túl sokat követelek az emberektől! De nem a négerektől, asszonyom! Az árok legaljáról, onnan kiáltunk; onnan vágyunk a levegőre, a fényre, a napra ... ezért kell többet kívánni a négerektől, mint másoktól: több munkát, több hitet, több lelkesedést ... Egy soha nem látott felemelkedésről beszélek, uraim, és jaj annak, aki meghátrál.”<sup>15</sup>

Meghátrálni valóban nem mer senki; annál rosszabb történik. Az országban egymás után törnek ki a lázadások, s Kristóf legjobb tábornokai a lázadók oldalára állnak. Maga Kristóf is beteg, kimerült, és keserűen említi újra és újra a feladatot, amelyet maga és népe elé kitűzött; „... formát akartam adni nekik a világban, megtanítani őket házaik felépítésére, a szembeszegülésre.”<sup>16</sup> Mivel látja, hogy most már semmit sem tehet, számára a harc bukással

<sup>7</sup> Césaire, A.: La Tragédie du roi Christophe. Paris, Présence Africaine, 1970. 15.

<sup>8</sup> Uo. 22.

<sup>9</sup> Uo. 29.

<sup>10</sup> Uo. 37.

<sup>11</sup> Uo. 37.

<sup>12</sup> Uo. 50.

<sup>13</sup> Uo. 29.

<sup>14</sup> Uo. 57.

<sup>15</sup> Uo. 59.

<sup>16</sup> Uo. 139.

végződött, még egyszer utoljára Afrikához, ősei szülőföldjéhez fordul segítségért, vigasztalásért:

„éje a forrásoknak és a skorpiónak,  
nem fogok megtántorodni közeledtedre . . .

tehát  
Kongó

pontosan úgy, mint egy tőled, egy tőlünk való közmondás: Minden nyíl, amelyről tudod, hogy nem fog kikerülni, legalább a mellebe fúródjon, hogy telibe találjon.”<sup>17</sup> „Afrika! Segíts hazatérni, végy karodba, mint egy agg gyermeket, és aztán vetköztess le, mosdass meg.”<sup>18</sup> Kristóf, aki öngyilkos lett, mert nem tudta, nem akarta végignézni népe bukását, halála után döböntette rá az embereket igazi nagyságára, amint azt az egyik koporsóvivő hasonlata fejez ki érzékletesen: „Meg kell hagyni, nagy fa volt”. Vastey, Kristóf egyik alattvalója is az elhunyt király nagyságát emeli ki egy másik szép hasonlattal: „mert utadat úgy hívták: a Hegy szomjúhozása.”<sup>19</sup>

Kristóf tehát elbukott, és vele együtt bukott — mégha csak időlegesen is — a harc, a négerék harca. Milyen szerepet játszott ebben a harcban Kristóf?

G. Ngál helyesen szögezi le tanulmányában: „Kristóf, az egyén, Lumumba, az egyén, kevésbé érdekesek: ők népük kollektív sorsának szimbólumai.”<sup>20</sup> Ez a kollektív sors pedig a függetlenség kivívása utáni feladatok, nehézségek felmérése és megoldása, a konszolidáció, a nemzeti és nemzetközi elismerés kivívása, amelyek eléréséhez mindent „újjá kell építeni és újjáformálni az embert.” Ezeket a feladatokat ismerte fel Kristóf, aki a megvalósításához vezető úton lépten-nyomon akadályokba ütközik. A legsúlyosabb problémát saját népe jelenti (itt a Kristóf—Césaire, illetve Haiti—Martinique közelítés első pillantásra adódik); a tehetetlenség, a lustaság, a nemtörődömség, a függetlenségtől való megrészegülés valamennyi új afrikai állam számára nagy veszély.

A césaire-i ábrázolásmód *dialektikusságát és pedagógiai célzatosságát* is illusztrálja ez a darab; kiindulópontját és témáját, az ábrázolt jelenséget saját környezetéből, az Antillák múlt- és jelenbeli realitásából meríti. A cél, amelyet e jelenség ábrázolásával el akar érni, Afrikára vonatkozik: figyelmeztetni az új államok vezetőit az elkövethető és elkerülendő hibákra. Ez Césaire pedagógiai érdeme. E cél elérése érdekében használja fel eszközként Kristófit, akinek alakját szintén közvetlen környezetéből kölcsönzi. Kristóf, aki brutális heroizmusával emelkedik ki a szereplők közül, a burleszk jegyeit is magán viseli. Részben — de szerencsére csak kis részben — annak a négertípusnak a megtestesítője, akit már Mérimée, vagy a kortársi amerikai irodalomban O'Neill is megrajzolt. G. Ngál szerint „az egész burleszk-jelleg abban a távolságban keresendő, amely a volt rabszolgát elválasztja a régi uraktól, és akiket oly módon akar lealacsonyítani, hogy az ő szintjükre emelkedik föl.”<sup>21</sup> Kristófnak nincs a drámában méltó ellenfele, sem partnere. Bár saját környezete, saját népe árulja el, az viszont még tudatilag nem nőtt fel odáig, hogy erkölcsileg egyenlő ellenfele vagy társa legyen egy történelmi jelentőségű harcban.

Néhány kutató a tragédia szereplőiben afrikai istenek szimbólumait látja, így „Hugonin Edshou, a jorubák gonosz istene, akit az angol etnológusok úgy határoznak meg, mint a 'tréfacsinalót'. Kristóf Shango isten megtestesítője, a mennydörgésé; kegyetlen, brutális és időnként jótevő.”<sup>22</sup>

1965-ben írta meg *Une Saison au Congo* c. drámáját. Témáját megint a történelemből merítette, szinte napjai eseményeiből; a független Kongó megszületése, harca a nehezen kivívott szabadság megőrzéséért, és e harc vezetőjének, Lumumbának a meggyilkolása. Az ábrázolt események és személyek azonban, mint Césaire többi művében, most sem korlátozódnak önmagukra, amint azt maga Césaire többször hangsúlyozta, így e drámájával kapcsolatban is: „Afrika a visszaszerzett függetlenségek mámorának korszakában. És hirtelen, íme, minden probléma: lázadások, puccsok, államesínyek, civilizációs sokkok, politikusok intrikái, nagyhatalmak manőverezése. Mindez szabadon zajlik a gyengén-fejlettség zárt területein belül. Időnként megjelenik egy nagy és tekintélyes figura. Kongóban Lumumba . . . Ezen az embe-

<sup>17</sup> Uo. 140.

<sup>18</sup> Uo. 147.

<sup>19</sup> Uo. 152.

<sup>20</sup> L. 2. jegyzet.

<sup>21</sup> Uo. 634.

<sup>22</sup> L. 1. jegyzet, 251.

ren keresztül, akit saját alkata arra jelölt ki, hogy mítosszá váljék, egy földrész és egy emberiség története játszódik le példás és jelképes módon.”<sup>23</sup>

Melyek voltak azok az események, amelyek közvetlen alapot szolgáltatottak a dráma megírásához?

1958-ban de Gaulle tábornok afrikai körútra indul, amelynek során többek között Brazzaville-ben mond beszédet. Ennek hatására a kongóiak indítványt nyújtanak be, amelyben függetlenségüket kérik. Ugyanebben az évben Kongó részt vesz a N’Krumah által összehívott Pánafrikai Kongresszuson; a delegációt Lumumba vezeti. Még mindig ugyanebben az évben a kongóiak meghívást kapnak Belgiumtól, az „anyaországtól”: részt vehetnek a világkiállításban. Eközben az országban egymás után alakulnak meg a politikai pártok, amelyek közül legegységesebb a Lumumba által vezetett Kongói Nacionalista Mozgalom. 1959-ben lázadások törnek ki az országban, amelyeket elfojtanak; Kaszavubu és Lumumba börtönbe kerülnek. Ekkor ül össze Brüsszelben egy kerekasztal-konferencia, amelyre Lumumbát is kiengedik a börtönből. A kongói helyzet egyre válságosabb: törzsi viszályok teszik feszültté a légkört. 1960-ban a Kongói Központi Bank tartaléka az 1959-es évhez viszonyítva 5 milliárddal csökkent. Mindezek a társadalmi és gazdasági események a belgák és a kongóiak által sem várt gyors döntéshozzához vezet, mely szerint „1960. június 30-án minden hatalom a kongói kormány és Kamara kezében lesz”. Kongó tehát elméletileg független köztársaság lett, amelynek vezetője Lumumba, a volt postaalkalmazott. Belpolitikai síkon azonban nem rendeződtek a dolgok. Megalakult a független Katangai Köztársaság, amelynek vezetői elfogták Lumumbát, bebörtönözték, és 1961-ben kivégezték. Utolsó felhívását az ENSZ-hez 1961. január 4-én írta — eredménytelenül.

A dráma a forradalom előtt áll, de már forrongó Kongó bemutatásával indul. Mokutu, Lumumba barátja — és aki később el fogja őt árulni — világosan átlátja a tarthatatlan helyzetet, és cselekvésre biztatja Lumumbát: „Minden út jó. Egyébként is, Kongóban ma minden út a forradalomhoz vezet, tehát válassza ki bármelyiket, de válasszon!”<sup>24</sup> A megváltozott körülmények nem kerülnek el a belga gyarmatosítók figyelmét sem. A kerekasztal-konferencián ezért, bár elhatározzák a függetlenség megadását, vigyáznak arra, milyen formában „tálalják” azt a kongóiaknak: „De legalább ezt a szabadságot, amelynek rossz kenderillatát beszívták és amelynek kipárolgása olyan szájalomra méltó látomásokkal részegíti meg őket, érezzék, hogy kapják, nem pedig kivívják.”<sup>25</sup> A népet azonban nem lehet becsapni: „Nem hozzák, hanem mi vesszük azt el, polgártársak!”<sup>26</sup>

A függetlenség kivívása, megőrzése Kongóban sem könnyebb, mint volt Haitiben, Kristóf király uralkodása idején. Íme Lumumba, aki kísértetiesen hasonlít stratégiájában és taktikájában Kristófra: „Uraim, kik vagyunk mi? Rögtön megmondom. Kényszerszeműek. Én kényszerszemű vagyok: önkéntes kényszerszemű. Önök kényszerszeműek, azoknak kell lenniük, vagyis olyan embereknek, akik vég nélküli munkára vannak ítélve; semmilyen pihenéshez nincs joguk. Huszonnégy órából huszonnégy órán át Kongó rendelkezésére kell hogy álljanak! semmi magánélet! nincs magánélet... igen, gyorsan kell menni, nagyon gyorsan...”<sup>27</sup> Hogy miért kell gyorsan menni, arra részben az egyik nyugati diplomata adja meg a választ: „Nos, tudja meg mindenki, nemcsak csendőrei, de tűzoltói is vagyunk a világnak! Tűzoltók, akiket arra készítettek fel, hogy lokalizálják mindenütt a tüzet, amit a kommunista pirománia gyújtott. Mindenütt, azt mondom! Kongóban csakúgy, mint másutt!”<sup>28</sup> A politikai represszió csak egyik oldala a belgák tevékenységének; legalább ilyen jelentősége van számukra Kongó természeti kincseinek. Kongó ugyanis roppant gazdag nyersanyagokban, ezek közül is elsősorban kobaltban, rézben, gyémántban, germániumban. „Ebben az országban minden felhasználható anyag megvan, ami háborúban számításba jöhet” — írja a *Monde diplomatique* 1960. augusztusi számában. Erre az anyagi érdekltségre céloz Makasi mama is: „Biztosítékot fizetünk majd a belgáknak; a bivaly szereti a pénzt, ezt tudjuk, ez a táplálék...”<sup>29</sup> A külföldi, egymással szoros kapcsolatban álló gazdasági és katonai erők támadása mellett a belső viszályok, árulások sem maradnak el. Kire támaszkodik Lumumba ebben a helyzetben? „... a nép velem van, a nép az én oltalmam, csak szólnom kell hozzá, megért, és követ engem. Forradalom van, Pauline, és a forradalomban a nép számít!”<sup>30</sup> Lumumba kétségtelenül kedvezőbb helyzetből kiindulva állapítja meg a négerk harcának eredményeit, és perspektíváit mint Kristóf

<sup>23</sup> Césaire, A.

<sup>24</sup> Une Saison au Congo. Paris, Seuil, 1973. I. felv. II. jel.

<sup>25</sup> Uo. I. felv. VI. jel.

<sup>26</sup> Uo. I. felv. V. jel.

<sup>27</sup> Uo. I. felv. VIII. jel.

<sup>28</sup> Uo. I. felv. XIII. jel.

<sup>29</sup> Uo. I. felv. II. jel.

<sup>30</sup> Uo. II. felv. VIII. jel.

„... megsemmisíthetnek bennünket, de le nem győzhetnek! Túl késő van ahhoz! ... ők most már csak a történelem későnjövői!”<sup>31</sup> Ez az összeütközés múlt és jövő, reakció és haladás erői között nemcsak nemzeti, faji, kontinentális síkon zajlik, hanem egyének között is, így Lumumba és M'siri konfrontációjában: „Lumumba: 'Jól van, M'siri! vártam ezt a szembesítést. Szükségszerű volt! Két erő vagyunk! a két erő! Te a múlt találmánya vagy, én a jövő feltalálója.'”<sup>32</sup> Nézeteik a népet illetően is homlokegyenest ellentétesek. Az imént láttuk, milyen szerepet játszik Lumumba taktikájában a nép. Ezzel szemben M'siri így gondolkodik: „A nép, a nép! Úram, a nép mindig meghajol az erő előtt! Ha tud parancsolni, a csöcselék lefekszik!”<sup>33</sup> Lumumba mindvégig tudatában van történelmi hivatásának: „M'siri, én valójában egy sebezhetetlen eszmét testesítek meg!” Mi ez a hivatás, ez az eszme, azt is megmondja: „... meg-rajzolni egyetlen varázsvonallal a fekete égbolton és az elzárt horizonton a görbét és az irányt.”<sup>34</sup> Ezt a prófétaságot látja meg benne, többek között, Mpolo is: „Bizonyára próféta vagy, Patrice. Az, aki elől jár és szónokol. Ebben van az erőd és a gyengeséged.”<sup>35</sup> Maga Césaire is rámutat Lumumba e tulajdonságára: „Lumumba forradalmár abban az értelemben, hogy voyant. Mert végeredményben mit lát maga előtt? Egy szerencsétlen országot, egy vegyes, rossz kinézetű és rosszul mutató, népcsoportokra osztott és szétválasztott Kongót, és egy népet, amely a hosszú belga rabszolgaság után születik meg. Lumumba nagysága abban áll, hogy elsöpörte mindezeket a realitásokat, és egy olyan különleges Kongót lát, amely csak képzeletében létezik, de amely a holnap realitása lesz. Lumumba azért megy, mert mindig túllát a jelenségeken ... Világos, az én forradalmárról alkotott nézetem mindig valaki olyan, aki elől jár; a profetizmus tehát az első forradalmi tett.”<sup>36</sup>

Césaire drámái közül a főhős bukásának okai ebben a drámájában rajzolódnak ki a legvilágosabban. Míg a többiben a szerző a belső okokat domborította ki, ebben a drámában a belső és külső okok egyaránt élesen érzékelhetők. Egyrészt a belpolitikai helyzet zavarossága (törzsi viszályok, árulások, területek önállósodása ...), másrészt a külföldi, imperialista-neo-kolonialista törekvések, az ENSZ-nek az ezeket a törekvéseket hallgatólagosan támogató politikája, amelyet személyesen Hammarskjöld képvisel, járultak hozzá Lumumba meggyilkolásához. Kontinentális, tehát afrikai viszonylatban, akadályt jelentett az afrikai országok egységének hiánya.

A darab, azon kívül, hogy a dekolonizáció drámája, az erőszak drámája is. Césaire a következőképpen magyarázza ezt: „Kezdetben van Boula Matari és az afrikai rendet megzavaró gyarmatosító erőszak. Erre az erőszakra válaszol igazságos erőszakkal a Lumumba által megtestesített felkelő. Ezt az erőszakot hol akarattal, hol akaratlanul szabadítja el tetteivel, szavaival.”<sup>37</sup>

Césaire eddig publikált műveinek sora az 1969-ben megírt és kiadott *Une Tempête* c. drámájával zárul, amely „Shakespeare Viharjának adaptációja egy néger színház számára”, a szerző megjegyzése szerint. Césaire így nyilatkozik megírásának indítékairól, céljairól: „A józan ész most azt követelné tőlem, hogy valamit az amerikai négerekről is írjak. A művet, amelyen most dolgozom, úgy tekintem, mint egy triptichont. Ez egy kicsit a négerek drámája a modern világban. Már megvan a triptichon két szárnya: *Kristóf király* az antillai szárny, *Egy évszak Kongóban* az afrikai; a harmadik pedig normális körülmények között az amerikai négerek lennének, akiknek ébredése e fél évszázad eseménye.”<sup>38</sup>

A szerző azt is megmagyarázza, hogy miért éppen Shakespeare-nek ezt a művét választotta: „A Vihart úgy tekintették, mint valami aszkézist. Prospero a megbocsátás embere, és minden a jósággal végződik. Amikor elolvastam a darabot, megdöbbenett Prospero úr brutalitása, arroganciája, gőgje, fennhéjázása. Ez a borzalmas uralkodó, aki egy szigetre érkezik és azt meghódítja, az európai mentalitás fölöttébb tipikus alakjának tűnt.”<sup>39</sup> A választás indoklása nem mindenkit elégitett ki. R. Cornevin, neves Afrika-történész, nem fogadja el elvként, hogy néger-afrikai írók-költők európai szerzőktől kölcsönözzenek szereplőket, témákat, művek címét: „Césaire és Serreau Vihara és Hermantier senegáli Machbette felkavarta a kedélyeket. Csodálom az elért színházi teljesítményeket, de Fekete-Afrika népeinek története ... tudja, hogy e nemzetek múltja őriz ugyanolyan kiváló és színpadi bemutatásra méltó

<sup>31</sup> Uo. III. felv. I. jel.

<sup>32</sup> Uo. III. felv. VI. jel.

<sup>33</sup> Uo. III. felv. III. jel.

<sup>34</sup> Uo. III. felv. I. jel.

<sup>35</sup> Uo. III. felv. I. jel.

<sup>36</sup> L. 2. jegyzet. 622–623.

<sup>37</sup> *Kesteloot—Kotchy*, B.: Aimé Césaire. Paris, Présence Africaine, 1973. 189.

<sup>38</sup> Ngal, G.: Césaire. Kinshasa, 1970. 173.

<sup>39</sup> L. 37. jegyzet, 191–192.

epizódokat, mint Machbeth . . . Ami Prosperót és Calibant illeti, Césaire könnyebben írhatott volna darabokat például Mackandáról vagy Toussaint Louverture-ről.”<sup>40</sup>

Césaire, Shakespeare darabját adaptálva, meghagyta annak szereplőit, és egy újat léptetett színpadra, Eshu isten-ördögöt, valamint szükségesnek tartotta két pontosítás megtételét a főszereplőkkel kapcsolatban: Ariel mint mulatt, Caliban pedig mint néger rabszolga jelenik meg. A pontosítás roppant lényeges, mivel e két szereplő származásának megfelelően fog reagálni az eseményekre; Ariel, mint általában a mulattok viselkednek a hódítókkal szemben, a megalkuvást, belenyugvást fogja keresni és választani, míg Caliban a lázadást, a szembenállást. G. Ngál említett tanulmányában rámutat, hogy a darab tulajdonképpen „a követelő négről az időszakába vezet vissza bennünket. Kiáltás, önmaga megerősítése.”<sup>41</sup>

Az a kiáltás, önmaga felismerése és megerősítése a néger költőben-íróban az eddigiekben egyrészt saját, de az egész négerség kulturális örökségének, gondolkodásmódjának dicsőítésében, másrészt az európai civilizáció leleplezésében, kigúnyolásában nyilvánul meg. Ezt a két vonalat itt is tovább viszi a szerző. Ariel így beszél: „Fa, az egyik olyan szó, amely lelkesít! Gyakran gondoltam rá. Pálmafa! Hanyagul felfelé törve, polip-eleganciát ringat. Baobab! Szörnyetegek belsejének puhasága! De inkább kérdezd meg a kalao-madarat, amely egy évszakra odazárkózik.”<sup>42</sup> Caliban pedig már a köszönésével is jelzi, hogy nem hajlandó urával, Prosperóval, egy utat járni:

„Caliban: Uhuru!

Prospero: Mit mondasz?

Caliban: Mondom, uhuru!”<sup>43</sup>

A szóról tudni kell, hogy szuahéli nyelven szabadságot jelent. „A kelet-afrikai országok függetlenségi mozgalmának jelszava, amely főként Kenya és Tanganyika harcában vált szimbolikus jelentésűvé. A különböző politikai mozgalmak egyaránt felhasználják programjuk megfogalmazására.”<sup>44</sup>

Prospero nem mulasztja el figyelmeztetni Calibant a hálára, amellyel neki „tartozik”, olyan érvekre hivatkozva, amelyeket a gyarmatosítók állandóan bevetettek politikájuk igazolására, védelmére: „Prospero: Mivel olyan jól értesz a szidalmazáshoz, legalább megáldhatnád, hogy megtanítottalak beszélni. Barbár! Egy vadállat, amit neveltem, formáltam, amit kihúztam az állatiasságból . . .”<sup>45</sup> Calibant — aki Shakespeare Calibanjának ellentettje, tagadása — nem csapják be Prospero szavai: „Hívjál csak X-nek. Jobb lesz. Mint aki azt mondja: névtelen ember. Helyesebben ember, akinek ellopták a nevét. Történelmet emlegetsz. Nos, ez azután történelem, a híresebbikből! Valahányszor hívni fogsz, emlékezni fogok arra az alaptényre, hogy mindenemet elloptad, még önmagamat is.”<sup>46</sup> Kiáltása: „ . . . Amit én akarok, az *(kiabál)* 'Freedom now!' ”, keserűséggel teli, és maga sem látja még, hogy a kiúttalanságba, a világtól való elszigeteltséghez vezet.”

Lázadásának jelentősége nem annyira önmagában mérhető és értékelendő, mint inkább egyrészt, természetesen, a vázolt Caliban-Prospero relációban, másrészt pedig az Ariel-féle, jelen esetben reakciós pacifizmussal összevetve. Césaire mulatt-ellenes állásfoglalása ismert, így más típust mulattok közül nem is várhatunk tőle: „Ariel: Nem hiszek az erőszakban . . . se erőszakot, se alárendeltséget. Értsél meg jól. Prosperónak kell megváltoznia.”<sup>47</sup> Hamis filozófia, amely azon kívül, hogy megmosolyogtatja, aki hallja, vesztét okozza annak, aki az adott történelmi helyzetben mondja. Mert itt az Ariel—Caliban—Prospero reláció nyilvánvalóan történelmi tények, folyamat, nem pedig személyes, egyedi konfliktus bemutatására szolgál.

A dráma tetőpontját a Prospero—Caliban konfrontációban éri el: a dialógusban nem annyira Caliban mondanivalója lényeges, mint Prosperóé:

„Caliban: És annyit hazudtál nekem;  
hazudtál a világról, hazudtál magadról,  
hogy végül is rámhúztál

<sup>40</sup> Cornevin, R.: *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*. Paris, Le livre africain, 1970. 295.

<sup>41</sup> L. 38. jegyzet, 174.

<sup>42</sup> Césaire, A.: *Une Tempête*. Paris, Seuil, 1969. 23.

<sup>43</sup> Uo. 24.

<sup>44</sup> Fejlődő országok lexikona. Bp., Akadémiai Kiadó, 1973.

<sup>45</sup> L. 42. jegyzet, 25.

<sup>46</sup> Uo. 28.

<sup>47</sup> Uo. 37.

<sup>48</sup> Uo. 88.

magamról egy képet:  
gyengén fejlett, ahogy mondom,  
alig-képes . . .”<sup>49</sup>

És Prospero: „Nos, én is gyűlöllek!  
Mert te vagy az első akin keresztül  
először kételkedtem  
magamban . . .”<sup>49</sup>

Caliban győzelme így meglehetősen közvetett. Ő maga nincs is tudatában, csak Prospero érzi, hogy nincs többé hatalma volt szolgája felett. Caliban végig egyedül marad lázadásában, sem Arielre, sem a két részegre nem számíthat. Még arra is erőtlen-tudatlan (?), hogy az egyéni bosszút válassza. Az ösztönök, a természet embere, aki inkább visszahúzódik és a magányban keres megoldást. Sem Kristóf király, sem Lumumba nagyságát nem éri el; primitívsége miatt még a tömegek támogatásával sem lenne képes arra, amire az előbbiek, főként Kristóf, egyedül is képesek voltak, illetve lettek volna hasonló helyzetben. A drámának éppen ezért nagy hiányossága, hogy nem ad semmilyen határozott útmutatást a felvetett probléma megoldására, holott a történelmi aktualitás régen megmutatta Césaire-nek is a kiutat. A befejezés pesszimista hangvételét inkább helyi jellegű okokban kell keresni, amelyek egyikének kivetítődése Ariel: gondoljunk arra, hogy Martinique szigetén még ma is nyílt kizsákmányolás folyik, amelynek egyik támogatója mint társadalmi osztály, a mulatt kisebbség.

Césaire megváltoztatta Shakespeare darabjának befejezését is; ennek okáról így nyilatkozik: „ . . . úgy tűnik, hogy Amerika drámája alapjaiban véve az, hogy a Feketék és a Fehérek nem tudnak többé szétválni. Egymáshoz vannak láncolva, mint két fegyenc ugyanahhoz az ágyúgolyóhoz. Mint testvérek, ellenséges testvérek.”<sup>50</sup> Ez is igazolni látszik elgondolásunkat, hiszen Martinique szigetén hasonlóképpen össze vannak zárva fehérek—feketék, hogy egymással gyűlölködve, ellenségeskedve éljenek, mint a szigeten Caliban és Prospero, vagy mint Amerikában a feketék és a fehérek.

## A II. világháború utáni finn irodalom körképe

PAP ÉVA

A finn irodalom nem tartozik a nagy hagyományokkal rendelkező, több évszázados fényes múltra visszatekinthető irodalmak közé. Mikael Agricola turkui püspök ábécéskönyve (1543) és Új Testamentum-fordítása (1548) megjelenésétől Taneli Juslenius (1676—), H. G. Porthan (1739—1804) és Kristfrid Ganander (1741—1790) fellépéséig, a fennofil mozgalom kibontakozásáig több mint kétszáz esztendő telt el anélkül, hogy említésre érdemes irodalmi mű született volna. Az európai irodalmak számára oly bő termést hozó reneszánsz, barokk és rokokó korszakok szinte észrevétlenül suhantak el Finnország felett, s megtermékenyítetlen hagyták azt. Az évszázadok óta svéd elnyomás alatt élő finneknek először saját irodalmi nyelvüket kellett megteremtteniük, majd az erősen elsvédesedett arisztokráciát és értelmiséget megfelelő olvasótáborra átvnevelniük. Mindehhez pedig időre volt szükségük, s hozzá nem kevésre. Az első komolyabb irodalmi-művészeti fellendülést történelmének „szerencsés” fordulata hozta — 1809-ben Finnországot nagyhercegségként Oroszországhoz csatolták, s a cár kezdetben hajlandó volt támogatni önállósodási törekvéseiket a svédekkel szemben. Runeberg hazafias pátoszú, svéd nyelven írott versei jelentik ebben az időben a kultúra fákláját, mely maga köré vonzotta, egybetömörítette a még svédül olvasó, de az ébredő hazaszeretet érzésétől fűtött finn értelmiséget és uralkodó osztályt. 1831-ben megalakul a Finn Irodalmi Társaság, néhány évvel később pedig Elias Lönnrot szorgalmas folklor-gyűjtögetése és szerkesztői munkája eredményeképpen nyomtatásban is az olvasók kezébe kerül híres eposzuk, a *Kalevala*. A XIX. század második felétől kezdve a finn irodalom soha nem látott hatalmas iramban indul fejlődésnek, mintegy pótolni akarván az elmulasztott esztendőket. S ha az 1830-as évek előtt nem is született olyan mű, amely az egyetemes irodalom kincsházát minden mást megelőzve gazdagította volna, a századvégtől kezdve napjainkig számos világirodalmi rangú, kiváló alkotás látott és lát nap-

<sup>49</sup> Uo. 90.

<sup>50</sup> L. 37. jegyzet, 198.

világot. Három területen emelkedett klasszikus rangra és szerzett magának világszerte elismerést és megbecsülést a finn irodalom: a népköltészet terén, a svéd nyelvű finn költészetben, valamint a finn nyelvű prózában.

A *Kalevala* nemcsak a XIX. század végi Karjala-kultuszt indította el és hatott termékenyítően a festészetre, építészetre, zeneművészetre, a művészetek majd minden ágára — gondoljunk csak Sibelius karjalai útjára és Kalevala-ihletésű zenedarabjaira, vagy Gallen-Kallela Kalevala-tárgyú festményeire —, hanem érezhetően jelen van Eino Leino költészetében, Helvi Juvonen több versében, Marja-Liisa Vartiánál és Lauri Viitánál, s ugyanolyan tudatossággal vállalta a II. világháború utáni költőgeneráció a népművészeti-népköltészeti örökséget, amennyire a hatatosan beépíti költészetébe nálunk Nagy László vagy Juhász Ferenc.

Arosszan tartó svéd uralom, a finn uralkodó osztályok erőteljes asszimilálódása, az anyanyelv elmulasztott, illetve későn kezdett művelése következtében paradox helyzet állott elő: a nemzeti ébredés első harcosai, a hazafias finn költészet kiemelkedő alakjai svéd anyanyelvűek voltak, ezen a nyelven született a finnek himnusza is. A svéd nyelvű irodalomnak a későbbiekben is óriási jelentősége volt a finn irodalom fejlődésében, rajta keresztül kapcsolódott be az új európai áramlatokba, s szívta magába a pezsdítő hatásokat. Az önmegvalósításért hosszú-évekig elszigetelten küzdő nemzeti irodalom a múlt század végén a környező országokban végbemenő szellemi felfrissülés hatására szinte fellélegezve-megkönnyebbülve lökte ki magából a jelszót: „Ablakot nyitni Európa felé”. S ez a jelszó szinte szó szerint megismétlődött néhány évtizeddel később a Tulenkantajat-mozgalom (Fáklyavivők) megfogalmazásában. Ez az „ablaknyitás” tette lehetővé a svédországi radikális irodalmi áramlatok behatolását, a svéd modernizmus betörését a finn irodalomba, a német romantika széles körű elterjedéséről nem is beszélve.

Ha a finn nyelvű nemzeti irodalomnak az európai irodalmak fejlődésétől való erőteljes lemaradását akarjuk érzékeltetni, elegendő összevetnünk azt a magyar irodalom fejlődésvonalaival: a nagyjából egyidőben történt Új Testamentum-fordítás után Finnországban csupán Juhana Cajanus (1655—1681) és Kallio (1809—1852) ért el jelentősebb eredményeket a nemzeti nyelvű irodalom művelésében, Magyarországon viszont már a XVI. század közepén Heltai Gáspárunk van és Balassi Bálintunk, s mire 1860-ban a Finn Irodalmi Társaság pályadíjjal jutalmazza Aleksis Kivi *Kullervo* című alkotását, a mi irodalmunk már túl van Batsányin és Csokonain, Kazinczyn és Berzsenyin, Katona Bánk bánján és Vörösmarty *Zalán futásán*, Eötvös megírta a *Falu jegyzőjét*, Petőfi befejezte életét és életművét, s Arany lezárta első nagy írói korszakát. A finn szépirodalom tulajdonképpen Aleksis Kivi munkásságával harcolja ki magának a létjogosultságot, bár regényeinek, színdarabjainak távrolról sem volt egyértelműen pozitív fogadtatása. Amit viszont örökségül hagyott az utókornak — az egyszerű ember társadalomban betöltött szerepének vizsgálatát, a realiztikus ábrázolás és lírai fantázia mesteri összeolvasztását, ízes humort —, azt a későbbi írógenerációk féltő gondnal őrizték és fejlesztették tovább, nyomait könnyűszerrel felfedezhetjük Juhani Ahónál és Ilmari Kiantónál, F. El Sillanpäänél és Pentti Haanpäänél, Lauri Viitánál és Väinö Linnánál is.

Ez a hármás örökség elevenen él és hat napjaink finn irodalmában, így hát alapos ismeretük elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a II. világháború utáni irányzatok, tendenciák, magatartásformák, írói módszer és szemléletmód látszólagos zűrzavarában eligazodhassunk, azokat helyesen értelmezzük-értékeljük.

Az a sokszor és sokak által megállapított, bebizonyított tény, mely szerint az irodalomban a lírai és az epikai műnemek közti egyensúly a társadalmi-gazdasági és az ennek következtében fellépő szellemi válságidőszakban erősen a líra javára billen, a finn irodalomban is érvényes. Az önállóságért folytatott kemény és elkeseredett küzdelemben, a II. világháború kétségekkel és súlyos gondokkal terhes éveiben a lírának olyan jelentős képviselői születtek és gazdagították a finn irodalmat mély gondolatosságú verseikkel, mint a merészen kísérletező Aaro Hellaakoski (1893—1952) és a természeti képeiben a romantikához visszakanyarodó, de nyelvében meglepően modern P. Mustapää (1899—). Mindkettő a Fáklyavivők mozgalmának oszlopos tagja volt, bár Hellaakoski jó tíz évvel a mozgalom kibontakozása előtt jelentkezik első műveivel — nagyjából Södergrannal és Sillanpäävel egyidőben. Mustapää a Fáklyavivők körében elsősorban a nemzeti gondolkodásmódot képviselte, zártabb és kimértebb, mint egzotikumot hajhászó társai. Az irodalomtörténet mindkettőjüket az ötvenes évek lírai modernizmusának úttörőjeként tartja számon, a költészetben megvalósított hagyományrombolásuk — a kép, a ritmus és a szóképzés terén — napjaink finn lírájára is szinte változatlan intenzitással hatnak. Képhasználatuk, különösen Mustapää *Linnustaja* (Madarász) című kötetében, az ötvenes évek lírikusai számára kiváló útmutatásként szolgáltak.

A háború utáni, megváltozott atmoszférájú, újabb problémákkal telített időszakban a sajátos, friss ízű, modern lírát teremtő ifjú költőgárda lépett a porondra. Az ötvenes évek közepétől kezdődően a líra mellé fokozatosan felzárkózik a prózai műnem is, sőt talán nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy az irodalom színpontja egyre inkább a prózára helyeződik át.

A közvetlenül háború utáni finn irodalomban bizonyos tévovázás, elbizonytalanodás figyelhető meg. A veszített háború következményei — a Szovjetuniónak fizetendő jóvátétel, Karjala délkeleti részének és Viipurinak elvesztése stb. — jó ideig még sötéten nehezedett a kedélyekre. Bár Finnország az egyetlen olyan állam, amely vesztésként fejezte be a világháborút és mégis sikerült elkerülnie a megszállást, a vereségnek annyi következménye mégis volt, hogy Helsinkiben brit — szovjet kontrollbizottságot állítottak fel. Anouilh *Antigone* című drámájának 1947-es finn bemutatója, az újszerű rendezés, híven tükrözi a 45 utáni szemléletváltozást. A biztonságos, de erőtlen relativizmus és a csodálatra méltó, de vak, fiatalos idealizmus közti ellentétben az előbbi oldalán foglal állást. Finnországnak már éppen elege volt a hősiességből, a keserves áldozatot követelő, megfontolatlan lobogásból, útja már nem az abszolút jóvárgó Antigonéé, hanem a realista Kreoné, aki félreismerhetetlenül az akkor köztársasági elnök, Paasikivi politikai elveit képviselte. A II. világháború után induló irodalomban az úgynevezett középgeneráció volt a legnehezebb helyzetben, amelyet Eila Pennanen (1916) egyik regény-címével lehetne jellemezni: *Ennen sotaa oli nuoruus* (A háború előtti volt az ifjúság). Nagy részük még a háború előtt kezdte írói munkásságát, s a megtorpanás, majd a hirtelen irányváltás, a gyors változás után a magáralalás nem ment könnyen. A megszakadt életút egyik jellegzetes példája Olavi Siipainen (1915–63), aki a háború kezdetén becsületes, öntudatos munkás-íróként jelentkezett. Önéletrajzi elemekre épülő regényciklusának első része 1943-ban jelent meg (*Suuntana läntinen*, Nyugati irány). Az önéletrajzi tárgykoron kívül kerülve útját vesztetten sodródott. Az újraorientálódás nehézségét egy másik tehetséges elbeszélő és lírikus életútja is mutatja. Oiva Paloheimo (1910) 1942-ben megjelent *Levoton lapsuus* (Nyugtalan gyermekkor) című regényének magas művészi színvonalát a későbbiekben csak néhány novellájában sikerült elérnie. A regény cselekménye az 1918-as polgárháború alatt játszódik. Egy gazdag fantáziájú gyerek életét ábrázolja az egyre bonyolultabbá váló világ eseményei közepette. A negyvenes évek végére, ötvenes évek elejére az úgynevezett középgeneráción belül is, két egymástól jól elkülöníthető csoport alakul ki. Az egyikhez tartoznak azok az írók, akiknek személyes kontaktusuk volt a háború előtti irodalommal, néhány esetben saját mű formájában is, lassanként azonban a megváltozott körülményekhez alkalmazkodtak, és ennek megfelelően bontakoztatták ki saját irányvonalukat. Itt említhetjük Eila Pennanen nevét is, aki későbbi regényeivel bebizonyította, hogy képes lépést tartani az idővel, és egészséges kritikai állásfoglalásával a hatvanas évek legjobbjai közé tartozik. Akárcsak Pennanen, Matti Hälli (1913) is a háború alatt indult, s kiváló humorú, remek novelláival neki is sikerült az újtókhöz felzárkóznia. Relativitás és megbocsátó életfilozófia sugárzik 1945–46-ban írt műveiből (*Ystävämme Andersson* — Barátunk, Andersson, *Vanha mukava Andersson* — A kedves, öreg Andersson), ugyanakkor néhány művében, hűen a háború előtti irodalmi szellemhez, etikus íróként jelentkezik, a Jónak és a Rossznak az életben és az emberi gondolatokban dúló harcát mutatja be. A középgeneráció másik csoportjához azok az írók tartoznak, akik meglehetősen későn debütáltak, ennek következtében szemléletüket már a háború utáni viszonyok determinálják. A háború előtti irodalmi tradíciókhoz vagy már eleve nem köti őket semmi, vagy igen korán elszakadnak tőle. Viszonylagosságot tapasztalva maguk körül, nem is várnak, nem is követelnek abszolút, végleges megoldásokat. A háború előtti szépségimádat és etikai szigorúság kevés kivételtől eltekintve ismeretlen fogalmakká válnak, az írók közül sokan elfogadják a bizonytalanságot, az ellentmondó elemekből álló, problémákkal terhelt létet. Juha Mannerkorpi (1915), aki lírikusként a régi és az új egyesítője, prózaíróként kezdettől fogva az újtókkal tartott, és sajátos megoldásokat hozott a finn elbeszélő prózába. Korai művei a háború reakciójaként még görcsösen expresszionisták, a regényalakok igazi egzisztencialista figurák, „világba vetettek” és a szorongás hatalmában vannak. Minden regényében azt kutatja, mi lehet az ember lét-feltétele abban a kiszámíthatatlan világban, amelyben maga az emberi lény, annak cselekedetei és az őt ért hatásokra adott válaszreakciói a legkiszámíthatatlanabbak. Az ötvenes évek közepétől kezdve életpályája új irányba halad, a nyugodt menetű, a részleteket nagyítólencse alatt figyelő, aprólékos leíró stílus hatása alá kerül, műveiben fokozatosan elsorvad, visszafejlődik a cselekmény. A Mannerkorpi-életműnek ezeket a sajátosságait, amelyek egyrészt az egzisztencializmussal, másrészt a francia regénnyel mutatnak rokonságot, fejlesztette tovább a hatvanas évek finn irodalmában Veijo Meri.

Mannerkorpin és Pennanen kívül Jorma Korpela (1910–1964) és Lauri Viita (1916–1965) voltak azok, akik visszhangra találtak a fiataloknál, akik hatással voltak rájuk és példaként álltak előttük. Korpela 1952-ben írja meg a *Tohtori Finkelmant*, egyik legebonyolultabb, de egyben legtökéletesebben megformált regényét, amelyben erőteljes elidegenedési folyamatot ábrázol hallatlanul izgalmas szerkesztési technikával. Lauri Viita, aki 1947-ben *Betonimylläri* (Betonmólnár) című verseskötetével nagy feltűnést keltett, az ötvenes évek elejétől kezdve a prózaműfajban alkotott.

*Moreeni* (Moréna) című regénye Iisakki Nieminen ács és családja életét meséli el. Részben családregegy, amennyiben a Nieminen-család növekedését és széthullását ábrázolja, részben



fejlődésregény, ha figyelmünket a család legkisebb tagjára, Erkkire összpontosítjuk, de ugyanannyira történelmi és társadalmi összekép is, az 1918-as polgárháború és az azt követő éhínség nagyszabású tablója. A vörösök és a fehérek harca több irodalmi műben is megfogalmazódott. Találkozunk vele Toivo Pekkanen legjobb regényében, az 1953-ban írt *Lapsuuteni* (Gyermekekorom) című műben és Sillanpää *Jámor szegénység* című regényében (1919). Ez utóbbi főhőse Jussi Toivola, aki cselekedeteiben, gondolkodásmódjában Isakki elődjének is tekinthető; ugyanolyan gondolatlanul, szinte ösztönösen sodródik a vörösökhöz Isakki is, mint Jussi, ugyanúgy nem harcol, csak jelen van, mert a vérontást még akkor sem tudja helyeselni, ha helyzete javulása várható tőle.

1918 eseményei másik két író is regényírásra inspiráltak: Linnát és Merit, akik szemléletükben, írói módszerükben, életről-halálról alkotott nézetükben merő ellentétei egymásnak. Míg Linna bírálja, Meri stilizálja a valóságot, a világ talányosságáról, komplikáltságáról ad képet, hangsúlyozza az események groteszkuságát. Meri tapasztalatai szerint az élet rendszertelen és kiszámíthatatlan események sorozata, a várt nagy összefüggések helyett az ember csak szétfolyó részleteket, bizonytalanságot tapasztal. Linnánál az ehhez hasonló tapasztalatok kritikai magatartáshoz vezettek, Merinél a világ groteszk szemléletéhez. A *Sarkcsillag alatt* című trilógia második és legfontosabb részében Linna a polgárháború alapkérdését boncolgatja: mi volt a társadalmi ellentét eredete, hogyan fejlődött az elnyomottság érzése elkeseredettséggé és fokozatosan egyre hevesebb gyűlöletté. Meri regényében, a *Történetek 1918-ból* címűben az „uralkodó elem a káosz. Szegény kis emberkéek rohagnak ide-oda, ugrabugrálnak, mint a régi nagy komikusok. A merész bátorság nem segít, senki sem képes arra, hogy a helyzetet a maga egészében áttekinthesse. A könyv groteszk és tele van keserű humorral.” (Laitinen: *Two Aspects of War.*)

A finn irodalomra Aleksis Kivi óta jellemző lírai humor az évtizedek során egyre inkább veszített líraiságából, keményebbé, élesebbé, „gyilkosabbá” vált, s fokozatosan ironiává, szatírává lényegült át. Ezzel párhuzamosan mélyült az irodalmi művek társadalomkritikája, s egyre világosabban fogalmazódott meg az írók alapállása. Sillanpää még csak megsiratja és megsíratgatja küszködő hőseit, Haanpää már megcsúfol és profanizál minden szentnek és sérthetetlennek tartott értéket, Meri pedig az abszurdumig torzít, hogy ekképpen juttassa kifejezésre mélységes ellenérzését.

A háború után minden országban elkerülhetetlenül bekövetkezik az átértékelés, s ez különösen a háborúban vesztes országokban jelentkezik elemi erővel. Ez történt Finnország esetében is. A háború árnyéka sokáig nyomasztóan nehezedett a finn irodalmi életre, a végleges leszámolás, a határozott, erőteljes megújulás nem ment végbe egyik napról a másikra, és nem is volt egészen egyértelmű. A múlttal való leszámolás első írói megfogalmazása Olavi Paavolainen (1903–1964) nevéhez fűződik, akinek *Synkkä yksinpuhelu* (1946) (Komor monológ) című műve a korabeli viszonyok kiváló dokumentuma, egyaránt ítélkezik saját hibái és a finn intelligencia magatartása, a fasizmushoz való viszonya, cselekvőképessége, illetve passzivitása felett.

Mika Waltari *Sinuhe* című regénye a II. világháború utáni finn középosztály csalódását, rezignációját elemzi, azét a középosztályét, amely a háborúval minden illúzióját elvesztette, s amelynek alapállását Szinuhez szavai foglalják jól össze: nincs új a nap alatt, sem a történelem, sem az emberek nem változnak, még ha új ruhát vesznek is magukra. Waltari és Paavolainen keserű pesszimizmusát alig ellensúlyozza Elvi Sinervo Viljami *Vaidokas* című regényének napsugaras optimizmusa. Sinervo, aki az 1936-ban alakult *Kiila* (Ék) nevű baloldali írócsoport-hoz tartozott, 1946-ban írta ezt a regényét, melynek főhőse, Viljami, vállalja a Danko-szerepet, és a kommunizmus győzelmét hirdeti.

Az éles nemzeti önbírálat nem laposodik el az évek folyamán, újra és újra előkerül, más-más oldalról villantva fel a problémát. Írói alkattól és vérmérséklettől, beállítottságtól függően különböző formákban jelentkezik és különböző hangerővel, másként Linna (1920) *Tuntematon sotilas* (Az ismeretlen katona) című regényében, és megint másként az ifjú nemzedéknél. A legnagyobb vitákat és a szenvedélyek összezapását kétségtelenül a Linna-regény váltotta ki, amely egyetlen géppuskás század sorsát kíséri figyelemmel és mutatja be a háború kitörésétől, 1941 nyarától az 1944-es visszavonulásig. Az első olyan háborús regény a finn irodalomban, amely a nyers valóság ismertetésére törekedvén nyersen, szépítés nélkül, pátoszmentes pátoszszal ábrázol. Hősei a lehető leghétköznapiab katonák, akik harsány ruhögésben törnek ki a parancsnok hazafais szölamai hallatán, de ugyanúgy bizalmatlanul hallgatják és kifigurázzák a kommunista eszmék hirdetőit is. Katonák, akik sűrűn káromkodnak és grimaszokat vágnak a parancsra, amit végre kell hajtaniuk, katonák, akik előtt az olyan szölamok, mint hősiesség, szölföld—haza és egyéb szent dolgok rég elvesztették fényüket, értéküket. A mindig vidám, cél- és öntudatos katona helyett a címbe foglalt „ismeretlen katona” prototípusát adja Linna, a valóságos, hús-vér katonáét.

Az ötvenes évek közepén jelentkezik első kötetével Paavo Rintala (1930), akit a kortárs finn irodalom legtisztább moralistájának tartanak. Néhány évvel később publikált történelmi

regényeiben sok Linnával rokon vonást fedezhetünk fel. A történelmi ősoket, alakokat új megvilágításba helyezi, a konfliktusokat a nép szemszögéből vizsgálja és bontja ki. A háború értelmetlenségének hangsúlyozása s az időnként szokatlan kompozíciótechnika ugyanakkor Merivel rokonítja.

Az ötvenes évek valamennyi jellemző vonása kielemezhető az egyik legsikeresebb fiatal író, Eeva Joenpelto (1921) műveiből. Az 1952-ben megjelent *Johannes vain* (Csak Johannes) című regénye a finn irodalomban gyakran visszatérő témát, az anyagi és a szellemi értékek szembenállását dolgozza fel érett technikával. A regény főhőse vidéki boltos, aki nem szereti szakmáját, s végül családjáról, pénzéről lemondva a magányt választja. Aprólékos-tárgyias stílusa erősen emlékeztet az úgynevezett „objektivisták” ábrázolásmódjára.

A líra területén lényegesen gyorsabb iramú fejlődést figyelhetünk meg, mint a prózában. A líra megújodása, a szabad verselés térhódítása, a versképek elburjánzása, a verstéma kiszélesedése a finn irodalomban csak a második világháborút követő esztendőkhben válik általános jelenséggé, míg Nyugaton már az I. világháború előtt és alatt uralkodó jelenség volt. Az 1946-ban megjelent *Lasimaalus* (Üvegfestmény) című Aila Meriluoto (1924) kötetben hallatszik először a háború utáni ifjúság friss, újszerű hangja, bár egyelőre még nagyrészt a hagyományos versforma keretei közé zártan. A nagy meglepetést, a „tökéletesen új hangot” Paavo Haavikko (1931) *Tien etäisyysiin* (A távolba vezető utak) (1951) című kötete, valamint az ugyanebben az évben megjelent Eila Kivikkaho (1921) kötet, a *Niitylä pois* (El a rétről). Ettől kezdve minden év új, jelentős versgyűjteményt hozott. V. A. Koskenniemi (1885–1962) klasszicizmusa ekkorra már éppen olyan idegenül hat, mint Kaarlo Sarkia (1902–1945) csodálatosan áradó, szinte kultikus szépségimádata, vagy a korábban művelt, hagyományos természetlíra.

Az a Koskenniemi, aki a két világháború között a „kozmosz hidegség” megéklője volt, a II. világháború után „ünnepi dalnokká” lépett elő. Parnasszista, míves költészetét a zabolátlan ifjú titánok szinte kivétel nélkül elvetették, de a költészetében mindvégig meghúzódó ember–világmindenség ellentét az egzisztencialisták által képviselt vonalhoz kapcsolják. A „koskenniemizmus” kontra „leinoizmus”, a nemzeti, hazafias konzervativizmus és a kritikus hangú, de ugyancsak hazafias liberalizmus, sőt helyenként egyértelmű radikalizmus ellentéte a II. világháború utáni költészetben is élő oppozíció.

A megváltozott életkörülményekkel együtt jelentkező újfajta életérzés és az átminősült költői feladat következtében a korábbi versforma és stílus nem bizonyult megfelelőnek. A modernizmus gyors térhódításához hatalmas segítséget nyújtott az a széles körű, gyakran igen éles hangú polemika, amely a modernség kezdetben elég homályos fogalmának tisztázását eredményezte. Az új hang átütő sikerét Eeva-Liisa Manner (1921) *Tämä matka* (1956) (Ez az út) című kötete hozza meg. Az összegyűjtött versek mottója, a „játék magányosoknak” nemcsak a manneri életmű kiindulópontja, hanem szinte valamennyi fiatal költészetében felbukkanó motívum. Amíg Manner a magányérzést valamiféle panteisztikus életfilozófiában oldja fel, addig Helvi Juvonnennél (1919–1939) az emberi egyedüllét az isteni rendszer és az emberi tökéletlenség közti ellentmondásban a maga teljes kegyetlenségében jelentkezik. A juveneni hívó, krisztusi világkép hol a leghagyományosabb stílusú versekben, hol pedig meghökkentően újszerű képekkel telezsúfolt költeményekben fogalmazódik meg.

Azt a korábban már említett sajátos jelenséget, hogy az ötvenes évek végére a lírikusként induló fiatalok közül sokan áttértek a próza művelésére, s itt hoztak létre kiemelkedő alkotásokat, Eeva-Liisa Manneren kívül Lassi Nummi (1928) és Paavo Haavikko (1931) életútja és munkássága is példázza. Nummi 1949-ben megjelent *Maisema* (Vidék) című regénye különösen abból a szempontból érdemel figyelmet, hogy a pontosan differenciált, filmmontázshoz hasonlóan egymáshoz illesztett, aprólékosan kidolgozott és élénk tárt „helyzetjelentések”, az ejtőernyős főszereplő szeme elé táruló vidék leírása olyan, hogy felfogásában és kidolgozásában a regény a „nouveau roman” előfutáraként is felfogható. Paavo Haavikko az ötvenes évek legjelentősebb lírikusa közé tartozik, aki költészetében kezdttől fogva az újat képviselte. 1958-ban megjelent novelláskötetével (*Lehdet lehtiä*) átpártol a prózához. Novelláiban az élet bizonytalanságát, relativitását mesterien sűrített, nagy technikai felkészültségéről tanúskodó képsorokkal jeleníti meg. Politikus alkat, aki hallatlanul érzékenyen reagál a finn valóság minden rezdülésére versben, prózában egyaránt. Egyik legjelentősebb műve, a három novellát tartalmazó *Lasi Claudius Civiliksen salaliittolaisten pöydällä* című kötete (Pohár Claudius Civilis összeesküvőinek asztalán) az ötvenes évek Finnországnak tükörképe.

A finn költészet megújulásában, a modernizmus meghonosításában, a komoly gondolati líra bámulatos tökéllé való megszólaltatásában jelentős szerep jutott Tuomas Anhavának (1927), aki napjaink finn költészetének is vezető alakja. 1953-ban jelentkezik első kötetével (*Runoja – Versek*). *Runon uudistamisesta* (A vers megújításáról) című tanulmánya nagymértékben hozzájárult a modernizmussal kapcsolatos esztétikai fogalmak tisztázásához.

A modern finn próza születését Pekka Tarkka neves irodalomtörténész és kritikus 1958-tól, Antti Hyry (1931) és Marja-Liisa Vartio (1924–1966) regényeinek megjelenésétől datálja.

Az „objektivisták” néven egymáshoz kapcsolt írók, például Hyry, Vartio, Veijo Meri és Paavo Haavikko, írói felfogásukat, esztétikai nézeteiket, alkotómunkájuk formai megoldásait tekintve valójában erősen eltérő egyéniségek a mai finn prózában. Azok a közös vonások, amelyeket Kai Laitinen irodalomtörténész a Nagyvilág 1965. márciusi számában velük kapcsolatban említ, csupán általánosságukban igazak, s az általánosságok paradoxona, hogy az egyes írókra lebontva tulajdonképpen nem is mindig felelnek meg a valóságnak, illetve erős korrekcióra szorulnak. A tiszta, majdnem semleges, a beszédstílushoz közeledő írásmód, a tárgyhoz, témához való „ténymegállapító” viszony valóban jellemző ezekre az írókra, de egyrészt nemcsak rájuk jellemző, másrészt természetesen nemcsak ezek a sajátosságok jellemzik őket. Az író rendszeresen kommentár nélkül adja elő az eseményeket, azok végleges megformálása, egységbe helyezése és kritikája már az olvasó feladata. Veijo Merinél a cselekményes regény megszokott menétét anekdoták törik meg, és szabdallják fel látszólag összefüggéstelen apró egységekre. Hyrynél a szűkszavú, pontos kifejezés és ábrázolás ragad meg bennünket. A szubjektív megjegyzésekről, kommentárokról való lemondás következtében műveikben az elbeszélő személye fokozatosan háttérbe szorul. A dinamikus cselekményhez szokott olvasó türelmét alaposan próbára teszik a Hyry-művek. A fáradsáért azonban bőségesen kárpótolnak bennünket a friss elevenességgel megírt részletek és a gazdagon előforduló lírai elemek, amelyek talán éppen a személytelen megfogalmazás következtében sokszor a titokzatosság varázssával veszik körül az olvasót. A *Kivi auringon paisteessa* (A napsütötte kő) című jellegzetes Hyry-novella utolsó sora például az egész nyugodt menetű, jelentéktelennek tűnő történetnek meghökkenítő mélységet ad: „S egy napon kisia felfigyelt a lábára a napsütésben a kő mellett, és sok egyébre is”. A monoton, gyakran unalmas stílus, az egyszerű alaptények és a vizuális benyomások hangsúlyozása Hyryt Robbe-Grillet-vel rokonítja, bár kétségtelen, hogy a finn parasztkörnyezet ábrázolása erősen elüt a francia író „tárgyvilágától”.

Marja-Liisa Vartio az ötvenes évek végén tér át a prózaműfajra. 1957-ben jelenik meg *Se on sitten kevät* (Ez aztán a tavasz) című regénye, amellyel hatalmas sikert arat. Az egyes részletekben hol komikumot, hol pedig tragikumot keverve, emberi kapcsolatok, vonzalmak születését és elhalását ábrázolja Vartio, mint ahogy Meri is vagy Anu Kaipainen, és sorolhatnánk még jó néhány nevet a hatvanas években színre lépő fiatal írók közül. Laitinen szerint az „objektivistákkal” kb. egyidőben és bizonyos fokok velük szemben lépett fel a Pentti Holappa (1927) köré tömörülő csoport, amely az irodalomtól a valóság szabadabb, kötetlenebb ábrázolását várja és kívánja meg, de mindkettő szembenáll a Linna képviselte hagyományos realizmussal. Az ötvenes évek prózaírói közül Pentti Holappa életműve mutatja a legtudatosabb és leghatározottabb francia orientációt. *Perillisen ominaisuudet* (Az örökös sajátosságai, 1963) című műve nyilvánvalóan és félreérthetetlenül az új regény teoretikusainak hatását mutatja, azokét az írókét, akiknek munkásságáról, újításairól Holappa esszékötetben számol be a finn olvasóknak.

A hatvanas évek prózája két szempontból is jelentős számunkra, egyrészt mert már a legelején egész sereg új, fiatal tehetség jelentkezik, mint például Hannu Salama (1936), Anu Kaipainen (1933), Eeva Kilpi (1928), másrészt pedig az ötvenes években indult írók jelentős részének életműve ekkorra teljesedik ki, tehetségük ekkor bontakozik ki igazán, például Veijo Merié, aki életművének zömét 1960 és 1972 között készítette el, s Paavo Rintaláé (1930), akinek *Sissiluutnantti* (Partizánhadnagy) című regénye, amely a tábornokok tiltakozó levelét váltotta ki, 1963-ban jelent meg, 1960–62 között pedig a Mannerheim-témájú trilógiával lepte meg az olvasókat.

Az intellektualizálódás és a nagyvárosi életforma jellegzetes témái uralják egyre nagyobb mértékben a finn irodalmat. A konkrét társadalmi eseményleírások, vagy a regény-, illetve novellahősök önéletrajzának ismertetése bőségesen tartalmaz direkt vagy indirekt, erőteljes avagy tompítottabb társadalomkritikát. 1966-ban jelenik meg Pennanen *Mongoliut* (Mongolok) című regénye, amely a világban uralkodó összevisszaság, zavaros káosz, lelkesítő elvek és lehangoló kompromisszumok, félmegoldások nagyszerű regénybe sűrítése. Ugyanebben az évben lát napvilágot Aapo Junkola (1935) *Varjojen ajka* (Árnyékok kora) című regénye, amely — az egy évvel korábbi *Lintujen aikaval* (Madarak kora) egyetemben — az elszemélytelenedett bírói apparátus, a valóságtól messze eltávolodó, szinte már önállósult törvények Kafka-szellemű felvázolásával félreérthetetlenül a ma gondjait veti papírra, és napjaink visszasságait helyezi nagytörténet, illetve torzítolencse alá. Virtuóz fantázia-regény Anu Kaipainen, *Magdaleena ja maailman lapset* (Magdaléna és a világ gyermekei) című műve (1969), amely felfejti, kibogozza, megvitatta, újraértékeli az évtized során felmerült szinte valamennyi vitás kérdést, társadalmi ellentétet és ellentmondást. Haavikko *Voudetjában* (Évek) (1962), Väinö tengés-lengésében a nagyvárosi életformák egyik lehetséges, valóságos, nyomorúságos fajtája körvonalazódik. Alpo Ruuth (1943) *Kämppä* című regénye (1969) hat gyermekkori pajtás életútjának alakulásában azokat a lehetőségeket mutatja meg, amelyek a fiatalok rendelkezésére állnak saját világuk megteremtésére. Haavikko nyomdokain jár a fiatal prózaíró Esa Adrian, aki izgalmas

politikai regényében (*Heinäsirkka kulkee kankeasti* — Feszesen jár a szöcske, 1968) a finn baloldali értelmiség keresztmetszetét adja, két generáció életfelfogásában, vitájában kora ideológiai problémáit feszegeti.

A társadalmi kérdéseknek a magánéletre való kivetítése, az emberi sorsokban, emberi kapcsolatokban való általánosabb és elvontabb megfogalmazása egyik jellegzetessége napjaink finn irodalmának. Az alapélmény és alaptéma több író is összekapcsol és lehetővé teszi, hogy együtt említsük őket, a téma tartalommal dolgozásában mutatkozó nagyszámú egyéni megoldások ugyanakkor differenciálásra kényszerítenek bennünket. Ugyanaz a magány és magárautaltság-érzés feszül például Vuokko Koistinen *Yksityisalue* (Magánterület, 1972) címmel gyűjteménybe foglalt novellái mélyén, mint Orvokki Autio *Sininen Kaappi* (Kék szekrény, 1972) c. kötetének novelláiban, s szinte kivétel nélkül valamennyi Meri-műben.

A hatvanas évek finn prózairodalmában két név, két tehetség fénylik fel, Hannu Salama és Juhani Peltonen (1941), akik mind a mai napig a finn próza élvonalát képviselik, s jelentős szerepük van nemzeti irodalmuk világirodalmi szintre való emelésében. Sok vonatkozásban kinos és kíméletlen Salama *Juhannustanseit* (Szentivánéji tánc) című regénye, amelynek alapján istenkáromlásért a szerzőt bíróság elé is állították. A regény cselekménye a városban kezdődik, s ott is ér véget. Hősei város és vidék között lebegnek valahol félúton, egyikhez sem tartoznak igazán. Ekképpen az autótűt szimbolikus jelentésűvé válik: amennyire az út nem tartozik sem a városhoz, sem a faluhoz, akképpen a Salama-hősök is kívülrekednek rajtuk. Az itt megkezdett vonalat fejlesztette tovább Salama későbbi regényeiben is.

Sajátos ízt és hangot képvisel a finn prózában Peltonen munkássága. A novelláiban kiművelt szimbolikus-fantasztikus-vizionális képsorok egymás mellé, fölé, közé komponálását *Salomo ja Ursula* (Salomo és Ursula, 1971) című regényében a tökéletességig fejlesztette, s a fiatalságnak a fennálló viszonyok elleni, emberektől, nemzetektől és államoktól független, általános elégedetlenségének kifejezőeszközeként tette.

Hogy a finn irodalom fejlődése a jövőben milyen irányt vesz, nehéz előre megjósolni. Egy azonban kétségtelen: viszonylag rövid története során nemegyszer bizonyította életképességét, s számtalan jelentős művel gazdagította az egyetemes irodalmat. Ígéretes az az érzékenység, amellyel a közeli s távolabbi irodalmi-szellemi sugárzásokat magába szívja, s amellyel saját gazdasági, társadalmi, politikai viszonyaira reflektál. S végül fejlődési útját illetően nem kevésbé biztató, megnyugtató az a tiszteletteljes alázat, amellyel nemzeti hagyományait ápolja, átformálva, továbbfejlesztve, napjaink igényeihez igazítva tovább élteti.

## SZEMLE

### Kritika és tömegkultúra

(Beszámoló az Irodalomkritikusok Nemzetközi Szövetsége budapesti kongresszusáról)

A legkülönbözőbb világnézetű, műveltségű, felkészültségű és módszerű irodalmárok gyűltek össze, közel százan, az Irodalomkritikusok Nemzetközi Szövetsége budapesti kongresszusán, 1974 novemberében. A legkülönbözőbbek, egyrészt, mert tizennyolc országból érkeztek, főképp Európából, de amellett Japánból, Mongóliából, Kubából, és sokszor más-más világnézetűek még egyazon ország küldöttségén belül is (mint a franciáknál); másrészt azért, mert a Szövetség, amely immár évtizedes múltra tekinthet vissza, a *kritika* fogalmát igen tágan értelmezi, belefoglalva minden olyan tevékenységet, mely az irodalmat értelmezi. Tagjai közt, ennek megfelelően, vannak irodalomszakos egyetemi tanárok éppúgy mint napilapba író kolumnisták, irodalomelmélettel foglalkozó kutatók csakúgy, mint folyóirat- vagy hetilap-szerkesztők.

A kongresszus összetétele, ez az említett sokarcúság magyarázhatja, hogy a kétnapos tanácskozás során csak ritkán alakult ki közvetlen eszmecsere, vagy élesebb vita (legfőleg a spanyol Carlos Antonio Arcán és a szovjet Borisz Szucsokov vitáját említhetjük Dosztojevskij értelmezése kapcsán); a felszólalások többnyire nem egymáshoz kapcsolódtak, nem egymásból következtek, hanem közvetlenül a kongresszus előre kidolgozott és a résztvevőknek kiküldött téziseihez.

Ezek a tézisek — amelyeket Szabolcsi Miklós, a magyar szekció vezetője, a Szövetség francia elnökével, Yves Gandonnal együtt dolgozott ki — tulajdonképpen azt az alapvető problémát vetik fel, hogy a módosult külső körülmények közt miképpen kellene módosulnia az irodalomkritikának. Új helyzet állt elő, mert az irodalmat már nem egyedül a könyv képviseli, hanem a rádió, a televízió és a film is; mert új társadalmi rétegeknek nyílik módjuk arra, hogy bekapcsolódjanak a kultúra vérkeringésébe; mert, főképp a kapitalista országokban, fenyeget a kultúra teljesen áruvá válásának s ennek következtében egy elit- és egy fogyasztói kultúrára való kettészakadásának a veszélye.

„*Van reális alternatíva* — fejtik ki a tézisek —: az egységes, de ugyanakkor rétegezett tömegkultúra. Feltételei pedig a következők: a korral összhangban levő életfelfogás, spontán aktivitás, demokratikus életforma, fejlett és közösségi társadalom.” Az irodalomkritika, a tágabb értelemben vett irodalomkritika fő feladata, hogy ehhez az ideális célhoz közelebb vigyen.

Szabolcsi Miklós vitaindító referátumában a robbanásszerű társadalmi és technikai változásokról szólva a jövő képét vázolta hallgatói elé. „A változásokra gyorsan reagáló, a helyzeteket felismerni tudó, értékeket megkülönböztető emberekre van szüksége a jövőnek — mondotta. És e tulajdonságokat éppen az a sajátos szerkezet és aktivitásforma teljesíti ki, formálja, alakítja és foglalja egységbe, amit kultúrának nevezünk. A kultúrának pedig továbbra is integráns, fontos alkotóeleme lesz, a jövőben és a távoljövőben is, az irodalom és a művészet. A kultúra az egyénben két módon is funkcionálni fog: mint az addigi értékek megőrzésére, újraélésére, újra felhasználására való képesség, és úgy is, mint készség új, kulturális, ezen belül művészeti, ezen belül irodalmi értékek termelésére.

Igy tehát nagy távlatban szemlélve a kritikának is kettős funkciója lehet a jövő kultúrája alakításában.

Egyik feladata az emberiség és ezen belül az egyes szűkebb közösségek, a nemzetek meglevő értékeinek mintegy konzerválása, ugyanakkor továbbadása, interpretálása és újrainterpretálása.

(. . .) Ugyanakkor a kritikának nagy és egyre nagyobb feladata van az új felfedezésében és értékelésében. Elsőnek persze arról van szó, hogy az egyéni tehetséget kellene felismerni, a nagy tömegből az új, értékes művet kiemelni.”

Szabolcsi Miklós tehát optimista módon látja a jövőt: a változó jellegű társadalomban is fontos helye lesz az irodalomnak, az irodalomkritika fő feladata pedig — fejezte be előadását — egy olyan „kulturális modell” elkészítése, amely még a jövő században is érvényes lehet.

A másik főreferátumot Miklós Pál tartotta. Ha Szabolcsi a jövő, Miklós Pál inkább a

jelen problémáiról beszélt, azokról a kérdésekről, amelyeket az audiovizuális tömegkommunikációs eszközök gyors elterjedése jelent a kultúra és különösen a tömegkultúra szempontjából. Miklós úgy látja, hogy a rádió és a televízió hatása végső soron inkább pozitív, mint negatív.

„A kultúra tömegesedése nem csupán az evvel járó minőségi veszteségeket jelenti, hanem a mennyiségi növekedésnek egy másik dimenzióban minőségig emelkedő többletét is: a produkció — esetleges minőségi veszteségeért kárpótol a speciális dimenzióban érvényesülő nyereség: a kultúra demokratizálódása.”

Miklós Pál ezek után a közeljövő képét vázolta; úgy véli, hogy a jövő az ún. „többszörös kommunikációs rendszer”, amelyben éppúgy helye van a személyes találkozásnak és a kollektív befogadásnak, mint a gépi hálózatnak: „televízió és színház, rádió és koncert, magazin és könyv és könyvtár és klub!”

„Csakhogy a többszörös rendszer önmagában még nem biztosíték a modell normális működéséhez — teszi hozzá Miklós Pál —: ettől még kialakulhat vagy fennmaradhat az elit- és tömegkultúra színvonalkülönbsége és elkülönülése.”

Erről a színvonalkülönbségről jó néhány hozzászólás hangzott el. Közülük az egyik legérdekesebb a belga regényíróé és kritikusé, *Daniel Gilles*é volt, aki a bestsellerek rémuralmáról beszélt. Ez az Amerikából származó jelenség valósággal elárasztja Nyugat-Európa irodalmi életét — mondotta Gilles —, és felmérhetetlen károkat okoz. Arról van szó ugyanis, hogy a napi- és hetilapok rendszeresen bestseller listákat közölnek, és ezzel rendkívül erősen befolyásolják a könyvet vásárló olvasókat, akik nagy előszeretettel választják könyvvásárláskor a listán szereplő könyveket.

A baj nem magának a listának a léte, hanem a listák hamissága, manipulált volta: nem irodalmi, hanem kizárólag kereskedelmi kritériumok szerint készülnek, nem tájékoztató jellegűek, hanem teljességgel reklámcélokat szolgálnak. Az irodalomkritikus így teljesen elveszti közvetítő funkcióját, szinte még el sem olvasta a bírálendő könyvet, amikor a meghatározó érvényű lista máris kialakult. A kritikusoknak minden lehető eszközzel fel kell lépniük eme jelenség ellen, fejezte be felszólalását Gilles.

Hasonló jelenségekről számolt be a nyugatnémet *Elisabeth Endres*, aki szerint „az NSZK-ban jórészt triviális irodalmat állítanak elő, ez az irányzat egyre nagyobb mértékben erősödik, az emberek hozzászoknak, ha pedig megszokták, akkor ragaszkodnak is hozzá.”

A japán Kenzi Shimizu, a tokiói egyetem tanára is hasonló problémákról beszélt. Japánban „a tömegkultúra lényegében árukultúra, tömegszükségleti kultúra.” Sajátos jellemzője egyrészt, hogy terjesztése erősen centralizált, másrészt, hogy terjesztői uniformizálásra, egységesítésre törekednek, és „nem veszik kellően figyelembe a tradicionális japán kultúrát.” Ennek következtében Japánban a különböző kultúrák mereven és áthatolhatatlanul különböznek egymástól.

A kultúrák színvonalkülönbségének problémáját az eddig említett kritikusoktól eltérő módon, az irodalomelmélet szempontjai szerint közelítette meg *Bodnár György*, aki a *giccs* és az *áliirodalom* kérdéseiről beszélt, vagyis egy olyan jelenségről, amely szinte mindenütt megtalálható.

„Az ember egészséges reflexére vall — fejtegette Bodnár György —, hogy a könyv fogalmát először a nemes irodalommal, az igazi tudománnyal és az emberiség javát szolgáló gondolatokkal társítja, de ez az egészséges jóhiszeműség gyanútlanná tesz azzal az álsággal szemben, amelyet nem leplez le azonnal a hamis tudomány vagy az emberellenes eszme. Az irodalomban ennek az álságnak a neve a giccs. Nem a ponyva, nem is a krimi, amely bevallja önmagát, hanem az az írásmű, amelynek külsődleges jegyei megtévesztően azonosak az alkotás eszközeivel.”

„A külsődleges hasonlóság az igazi irodalom igényét kelti fel az olvasóban — folytatta érdekes eszmefuttatását Bodnár György —, a mögötte felhalmozott anyag azonban voltaképpen a lelki automatizmusra épít, csupán azokat a már szinte öntudatlan lelki és tudati folyamatokat indítja meg, amelyekre a mechanizált élet tudatunkat betanítja. (. . .) Szórakoztató hatása tehát a pszichikai kényelemszeretet kihasználásával azonos. Más szóval: narkotizálás.”

A kritika, az irodalomkritika legfőbb feladata tehát, fejezte be gondolatmenetét Bodnár, hogy kíméletlen módon lépjen föl az áliirodalommal szemben, hogy mindig éles határt húzzon a valódi és az álkultúra között.

Abban, hogy az olvasó, a néző, a hallgató helyes véleményt tudjon alkotni, hogy megfelelő módon el tudja különíteni a valódi művészetet a hamistól, az álművészetétől, nagy szerepe van az *oktatásnak* általában, de különösképpen az iskolai oktatásnak. Ezt a problémát több felszólaló is érintette, így a portugál Maria Alzira Seixo és a magyar Hankiss Elemér.

Hankiss Elemér, szellemes hozzászólásában, „a remekművek terrorjáról” beszélt. Arról, hogy az irodalom- és a művészetoktatás szinte kizárólag nagy alkotók nagy műveiről szól, és szinte mindig kizárólag felsőfokon. „Néhány évvel ezelőtt csináltunk egy kis vizsgálatot — mondta többek közt Hankiss Elemér. — Elemeztünk néhány magyarországi irodalmi tan-

könyvet, és az derült ki, hogy az üres felsőfokú dicsérő jelzők, mint nagyszerű, remek, kincses-ház, halhatatlan stb. messze gyakoribbak a tankönyvekben, mint a tárgyyszerű, leíró értékítéletek, értékjelzők.”

Ez pedig végül ahhoz vezet, hogy az ilyen módon befolyásolt iskolai tanuló később nehezen fog tudni *szelektálni*. „A kritikusok a világirodalom egészének dömpingszerű dicséretével megzavarják a nélkülözhetetlen szelekciós folyamatot. (. . .) A kritikus akkor teljesítené kötelességét, ha nagyon bátran tudna nemet és igent mondani klasszikus remekművekre is, olyan bátran, olyan felnőtt módon, olyan időnként arcátlan bátorsággal, mint ahogy saját kortársainak a művére tud igent és nemet mondani.”

A Hankiss Elemér gondolatmenetéből levonható következtetéseknek némileg ellentmond az az olvasásszociológiai vizsgálat, amelyről *Kamarás István* számolt be a kongresszus résztvevőinek. Ugyanis arról számolt be, hogy az egyszerű olvasók irodalomértelmezési képessége nem sokkal marad el a hivatásos kritikusok teljesítményei mögött.

A vizsgálat során egy Örkény- és egy Sánta Ferenc-novelláról írtak értelmezést tíz hivatásos kritikkussal és tíz olvasóval (akik közt voltak munkások, gimnazisták és könyvtárosok), majd az elkészült értelmezéseket, a szerző nevét természetesen homályban hagyva, elbíráltatták egy más hivatásos kritikusokból álló zsűrivel. A zsűri, nem ismerve az értelmezők kilétét, meglepő eredményre jutott: az olvasók értelmezései általában alig maradtak el a kritikusok értelmezései mögött, s az egyéni sorrendben néhány olvasó bekerült a legjobbak közé, megelőzve számos hivatásos kritikust.

Kamarás ebből nem a kritikusok felkészületlenségére következtet, hanem azt a tanulságot vonja le, hogy a kritikusoknak szorosabb kapcsolatot kell tartaniuk az olvasókkal, figyelembe kell venniük véleményüket, s nem szégyen, ha olykor tanulnak is tőlük.

A legérdekesebb hozzászólásokat emeltük ki azok közül, amelyek az elit- és a tömegkultúra elkülönülésének és színvonalkülönbségének a jelenségét vagy valamelyik sajátos aspektusát vizsgálták. Volt azonban jó néhány olyan hozzászóló, aki nem magát a jelenséget, hanem a jelenség kiváltó okait vizsgálta.

A francia *André Wurmser* például a francia kormány szűkkeblű kultúrpolitikáját s főképp a munkásosztály nehéz helyzetét jelölte meg, mint a magas színvonalú tömegkultúra létrejöttének akadályait. A kubai *Angel Augier* az észak-amerikai tömegkommunikációs csatornák romboló hatásáról, és a forradalom óta végbement kulturális felemelkedésről számolt be.

Már Miklós Pál is utalt ugyanis arra, hogy „az elit vagy a tömeg alternatívája hamis, mert nem a kultúra struktúrájából származik, hanem abból a tágabb szociális struktúrából, amelyen a kultúra is felépül. Az elit és a tömeg nem a kultúra problémája, hanem a társadalomé, amely különválasztja vagy összebékíti őket. Mihelyt a kultúra közvetítő eszközeit és intézményeit, csatornáit és azok működtetését kivonjuk az üzleti vállalkozás hatóköréből, abban a pillanatban megszüntetjük az ellentmondás kibékíthetetlenségét. A színvonalkülönbségek megmaradhatnak, az értékszintek differenciáltak lehetnek, sőt, kell is, hogy ilyenek legyenek: a kultúra kommunikációs rendszere legyen többfázisú.”

Hasonló nézeteket tükrözött a szovjet *Borisz Szucs kov*, a Gorkij Világirodalmi Intézet igazgatójának hozzászólása. „A tömegirodalom régi jelenség — mondta Szucs kov —, mert Balzac mellett ott volt Paul de Kock, Puskin mellett pedig Vozarin. És Paul de Kockot vagy Vozarint többen olvassák, mint Puskit vagy Balzacot. A nehézséget az jelenti, hogy korunkban a tömegirodalom veszélyes önállóságot nyert (. . .) Miben látom a tömegkultúra veszélyét? Nem csupán abban, hogy illúziót kelt, mégpedig úgy, mintha reális konfliktusok tükörképét adná, hanem abban is, hogy elmossa a határt a művészet és a nem-művészet közt. (. . .) A kritika feladata, hogy bírálja ennek a tömegirodalomnak a műveit is, harcoljon az irodalom dehumanizálása és az élet dehumanizálása ellen.”

Befejezésül, hadd idézzük Szabolesi Miklós zárszavát, amelyben megállapította, hogy „ez a konferencia, színvonalával, színességével bizonyos határon már túl is ment, és meghaladta azt a szintet, amely eddig jellemezte az Irodalomkritikusok Nemzetközi Szövetségének konferenciáit, kongresszusait.” Hogy ez valóban így történt, abban nagy része volt — ezt nyugodtan hozzátelhetjük — a magas színvonalú előadásokkal jelentkező magyar irodalomtörténészeknek és kritikusoknak.

Szávai János

## Automatic Novel Writing

A Status Report by Sheldon Klein, John F. Aeschlimann, David F. Balsiger, Steven L. Converse, Claudine Court, Mark Foster, Robin Lao, John D. Oakley and Joel Smith.  
Technical Report — 186. July 1973. Computer Science Department, The University of Wisconsin — Madison. (6) + 109.

A számítógépeknek a filológiában való alkalmazása sokrétű feladat, mégis hamar elkülönült két fő irányzat. A szó némileg átvitt értelmében az egyiket deduktívnak nevezhetjük: itt a (túlnyomórészt nyelvi) adatok és szövegek tárolása, analízisa a feladat, a számítógépnek pontos raktározási és visszakeresési, valamint összefüggési szabályokat kell megkeresnie, és ezek segítségével a betáplált szöveg bármilyen részlete bármilyen ismert szempont szerint kikereshető, azonosítható. E téren a kutatás hatalmas lendülettel folyik, eredményei mindenki előtt nyilvánvalóak. A másik kutatási irányzat képviselőinek a száma jóval kisebb. Ezt, ugyancsak némileg átvitt értelemben, induktív kutatásnak nevezhetjük: itt a cél az, hogy a számítógép adatokat állítson elő. E módszerrel született már komputer által készített zenemű, grafika és néhány irodalmi alkotás is. Az ilyen kutatás célkitűzése kettős lehet. Kísérletező kedvű, modernista művészek valódi műalkotások funkciójában is felhasználhatják e készítményeket (amelyek művészi „értéke” jó néhány ember alkotta műalkotásnál bizonyára nem kevesebb), éppen úgy, mint ahogy a társadalomtörténeti régmúlt, a tárgyak, a primitív népek kultúrájának termékei is műalkotásként hathatnak napjainkban. A komputer-művészet érdekes esztétikai probléma, mindazáltal most nem erről, hanem egy másik célkitűzést követő kísérletről kell beszámolnunk. A számítógéppel készített műalkotás ugyanis igen fontos eszköz a műalkotások megértése szempontjából. Könnyen belátható ugyanis, hogy előbb el kell készíteni egy leíró-modellt, amely műalkotások analíziséből származik, majd ezt mintegy „megfordítva”, generáló modellként kell felhasználni, és így tud a számítógép műalkotásokat létrehozni. A megszületett műalkotás mindig próbája az analízisnek: ha a leíró rész pontatlan volt, elemek vagy összefüggések kimaradtak belőle, a generatív rész eredményei nevelésesegek, töredékesek vagy értelmezhetetlenek lesznek. Ilyenkor pontosabbá tesszük az analitikus részt és addig próbálkozunk, amíg a generatív rész működése nem kielégítő. Ez a tévedéssel rátalálás módszere már bizonyos sikerrel járt egyszerűbb zenei rendszerek, néhány képzőművészeti alkotástípus létrehozásában, voltaképpen sikerrel működik természetes nyelvek — mesterséges nyelvek közti fordításban, természetes nyelvek közti kétirányú fordításban, néhány egyszerűbb nyelvi forma (mondatok, kérdés-feleletek, aforizmaszerű vagy közmondásszerű nyelvi fordulatok) létrehozásában, összetettebb irodalmi alkotások komputerrel való létrehozása azonban csak nemrég sikerült. E területen nagy jelentősége és elméleti haszna van annak a munkálkodásnak, amelyet a madisoni nyelvész-kutatók folytattak. Voltaképpen 1963-ban kezdődtek a munkálatok, amikor is szemantikai elvek alapján Sheldon Klein és mások szöveg-generálást kíséreltek meg. 1965-től a nyelvi formák társadalmi (csoportnyelvi) tényezőit is bevonták, 1971-ben készült el az első publikált szöveg, a hatvanas évek második felétől a szemantikai hálózat (jelentéskorrelációk) automatizálása terén léptek előbbre, és a természetes nyelvi mondatok egyre bonyolultabb grammatikai és jelentéstani generálását is kidolgozták az utóbbi 6—8 évben. A wisconsini kutatók kitűnően ismerik a téma nemzetközi szakirodalmát, az egész számítógépes nyelvészetet és nyelvelméletet, eredményeik nyilván ezért is a kutatási terület legmesszebbre jutott produktumai. 1973 nyarára azt érték el, hogy a FORTRAN V programnyelvet használó Univac 1108 típusú számítógép 19 másodpercenél rövidebb idő alatt képes 2100 szavas gyilkosságtörténeteket alkotni. A jelen kiadvány erről számol be. (Számunkra külön érdekesség, hogy a magyar kutatás ugyanezt a programnyelvet és számítógépet is használja, és mivel a mű „nyelve” az angol, a kutatás teljes egésze közvetlenül hozzáférhető.)

A beszámoló füzet közli a feladat technikai körülményeit, néhány elvi kérdést elemez (ezek elsősorban szemantikai természetűek, és a generálás stilisztikai, valamint szociolingvisztikai körülményeire vonatkoznak). A program során előbb az értelmezhető nyelvi mondatok szabályait adták meg. Ez ma már nem túlságosan bonyolult feladat. Ezután következett egy „szimulálás”-nak nevezett feladat, amikor is az egyes mondatok tartalmi összekapcsolása volt a cél. A valódi regényekben ennek felel meg az, hogy az egyes szereplők különböző nyelven beszélnek, különböző témákat érintenek, és minden egyes szereplőnek saját témája, nyelvezete van, amelynek egésze adott a számára, ugyanakkor a többi szereplő nyelvéből csak részeket ismer. Triviálisan fogalmazva: minden szereplőről fel kell tételeznünk, hogy tudja és képviseli azt, amit ő mondott, de nem tudja vagy képviseli mindazt, amit mások képviselnek. Ez után következett az „író” beprogramozása, amely általános stílusvonásokra, a szereplők nyelvi jellemzésére és egyáltalán az egész mű struktúrájának megtervezésére vonatkozott. Még arra is volt figyelmük a komputert működtetőknek, hogy az egyes szereplők viselkedését és szavait a körülmények, a mű eseményei befolyásolhatják.



A beszámoló következő része anyag- és adattár. Közli a szótár, szabály-tár, használati utasítás-tár, mintegy 2500 tematikus szabály adatait, jegyzékét. Ezután egy teljes történet következik, részletesen bemutatva a tartalmi utasításokat. A szöveg angolul olvasható. Ezután a hasonló módon készített második, harmadik, negyedik történetből is egy-egy részlet olvasható, most már magyarázat nélkül. A szövegek igen szimplák, a nyelvi megfogalmazás korrekt, de túlzottan is egysíkú, elemi. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a program sikerült: gépesített módon előállítható elég nagyszámú detektívtörténet, amelyeket voltaképpen csak egy kissé stilizálni kell, és akár piacra is kerülhetnek, mivel nem sokkal primitívebbek, mint eleven szerzők által készített vetélytársaik.

Persze a tanulás ennél egy kicsit több. Nem csupán a detektívtörténet primitív, mechanikus, gépies voltát leplezhetjük le a számítógép segítségével. Irodalomtörténetileg és különösen a modern irodalomelemzés eredményei által is ismert tény, hogy a regény kezdeti formáihoz tartozik a kaland, a gyilkosság, és a detektívtörténet igen egyszerű alapja a későbbi regény egész szerkezetének. Ha a gyilkosságtörténet (vagy a kalandregény, pikaesz) ily módon gépi úton is előállítható, bizonyos epikus formák hasonlóan komputerizálhatók, legfeljebb bonyolultabb programot igényelnek. Csakugyan, az utóbbi időben néhány más műfajra is kiterjesztették figyelmüket a wisconsini kutatók. Legutóbb a varázsmesének (a morfológiai és strukturális szövegelemzés e favoritjának) hasonló szintű kutatásával kezdtek foglalkozni. Mindkét műfajban közös a cselekmény döntő volta és e cselekmény lépéseinek bizonyos mértékig szabad, de voltaképpen kötött struktúrája. Amint ismeretes, az orosz varázsmesében Propp 31 cselekménymozzanatot (és ezek változatait) különített el, e csekély számú témameghatározó elem számítógépesítése igazán nem elvégezhetetlen feladat. A komputer segítségével eljutunk tehát az epika néhány korai formájáig.

Irodalomtörténeti és esztétikai tanulságok is levonhatók mindebből. A regény korai történetéből tudjuk, hogy az egyszerű cselekmény többféle úton is bonyolítható. Egyrészt a párhuzamos cselekményszálak bevezetésével, amikor is két vagy több narratív történet az elején és a végén van összekapcsolva, a regény szövetében pedig alternatív módon váltakoznak a cselekményrészletek. Ezt a technikát már az antik regény ismerte, magasiskoláját a klasszikus angol regény nyújtja. Itt csekélyszámú eszközbővítéssel egy magasabb szintű regényszerkezet állítható elő. A másik megoldás (Bahtyin szavával) a regény „polifonizálása”, vagyis a főhősök közötti hierarchia megszüntetése, a szereplők önálló világának kibontakoztatása. Érdekes módon nincsen elvi akadálya akár az egyik, akár a másik megoldás komputerizálásának: elég néhány általános utasítást adni a gépnek, elemi szinten e folyamatok utánoszthatók. Sokkal bonyolultabb viszont a fejlődésregény vagy a pszichologizáló regény gépesítése. Itt ugyanis a cselekmény áttételes, többértelmű, és ezt egyelőre nem tudjuk géppel utánózni. Teljesen kimaradt az eddigi kutatásokból a társadalmi és történeti mélység bevonása. Valószínű, hogy itt a számítógép nem adhat lényegi szimulációt. Ami a párbeszédek és írói leírások pontosabb (nyelvi-műfaji) stilizálását illeti, ezt a komputer alighanem könnyedén el tudná végezni, de ennek nincs nagyobb jelentősége. Az irodalmi mű értékét nem a reggel-leírások terjedelme vagy az ott szereplő megszemélyesítések és költői képek száma adja meg, hanem a mű egész jelentésében betöltött szerepe. Ezzel kapcsolatban a számítógépek még hosszú ideig némák maradnak.

Sokáig sorolhatnánk a wisconsini kutatások nem-számítógépes tanulságainak felsorolását. Amikor gratulálunk a magas színvonalú programhoz, nem mutattuk be annak minden nyelvészeti-komputerisztikai bravúráját. Mint már említettem, olyan gépekkel és programmal dolgoztak, amely nálunk is megtalálható. Ha valaki megpróbálná ezek után azt, hogy magyar detektívtörténeteket is számítógépesítsen, hamar rájönne, hogy a tucat kutató évtizedes kemény munkájával létrejött eredmények még ezek szimulálása formájában sem egykönnyen elvégezhetők. Jelenleg e munkában láthatjuk a generatív irodalomkomputerisztika legmesszebbre jutott példáját.

*Voigt Vilmos*

## Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge

Avignon, Aubanel, 1972.

Nemrég fogadhattuk örömmel egy gondosan szerkesztett, az óprovanszál költészet legjavát bemutató versgyűjtemény megjelenését (F. R. Hamlin—P. T. Ricketts—J. Hathaway: *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*), s most az óprovanszál lírai költészet, a régi és modern occitan irodalom és nyelvészet egyik legavatottabb tudósának és tanárának szerkesztésében



lehetőséget biztosítottak az egyén önmegvalósítását, a szubjektum kiteljesedését általános szintre emelő lírai költészet kibontakozásához. A trubadúrköltészet pedig a tehetség érvényesülését, az egyén felemelkedését is elősegítette (pl. az egyik legnagyobb trubadúr, Bernard de Ventadour, egyszerű származású volt).

P. Bec az egyes műfajok eredetéről szólva ellenzi az ún. „népies” vagy *objektív* („populárisant”) műfajok (aube, pastourelle, romance, chanson de toile, ballade) és az ún. „arisztokratikus” vagy *szubjektív* („aristocratisant”) műfajok (chanson, planh, tenson, jeupart, sirventés) merev szétválasztását; közöttük állandó kölcsönhatást tételez fel (több „tudósnak” nyilvánított műfaj népi vonásokat olvasztott magába, másrészt a „népi” műfajokban is fellelhetők az előbbiekre jellemző motívumok), s szerinte ezt a nivellálódást, egymásrahatást elsősorban a *koiné*, az egységes irodalmi nyelv tette lehetővé. A szerző fenti következtetése nagyon meggyőzőnek látszik.

Az óprovanszál (occitan) költői alkotások olvasásához és megértéséhez szükséges kiejtési és prozódiai szabályokat külön fejezetben foglalja össze, rendkívül közérthetően.

Az antológia világos, arányos felosztása alapos áttekintést ad a trubadúrköltészet előzményeiről, irodalmi forrásairól (I. — *Les sources possibles*), a legfontosabb műfajokról (II. — *Les genres*), a legjelentősebb költőkről, életükről és legjellegzetesebb verseikről (III. — *Les poètes*), sőt követőikről (IV. — *Les imitateurs*).

Örömmel állapíthatjuk meg, hogy Pierre Bec óprovanszál antológiája az utóbbi évek egyik legsikerültebb, legtöbb hasznos ismeretet és irodalmi élményt nyújtó versgyűjteménye.

Szabics Imre

## Szabics Imre: *Testes littéraires français du Moyen Age*

Budapest, Tankönyvkiadó, 1974, 120.

Mindenki tudja, aki a régi irodalmak történetével foglalkozik, mekkora segítség a tudományos munkában egy jól szerkesztett, bő jegyzetapparátussal felszerelt szöveggyűjtemény. Ennek ellenére, bár az ófrancia olvasókönyvek szerkesztése, elsősorban Németországban és Franciaországban, valósággal önálló tudományos „műfajjá” fejlődött a század elején, s bár a legnagyobb romanisták, Gaston Paris vagy Alfred Jeanroy például, a nagymonográfiák megírásával egyenértékű tudományos tevékenységnek tekintették a középkori irodalmi antológiák kiadását, egy szöveggyűjtemény összeállítása rendkívül hálátlan feladat. S nemcsak azért, mert jöllehet mély elméleti megalapozottságot és alapos kutatást igényel, a legtöbb szakember szemében nem számít eredeti munkának, de azért is, mert annyiféle szempontot kell érvényre juttatni a szemelvények megválasztásában, elrendezésében és a jegyzetanyag kidolgozásában, hogy úgyszólván lehetetlen olyan antológiát létrehozni, amely mindenkinek egyformán kedvére való.

Már az a látszatra egyszerű kérdés, hogy mikor és mivel kezdje, illetve mikor és mivel zárja le antológiáját, komoly probléma elé állítja a szerzőt. Míg egyesek, Louis Clédat és Karl Bartsch például, elsősorban irodalmi megfontolásból, egészen Villonig terjesztik ki a középkori francia irodalom határát, mások, miként Karl Voretzsch, elsősorban nyelvészeti szempontok alapján csupán a XI. századtól a XIII. századig terjedő időszak alkotásait sorolják az ófrancia irodalom fogalomkörébe. Nem kevésbé fogas kérdés, hogy a szerző milyen kritériumok szerint csoportosítja az antológiájába fölvetett szemelvényeket. Mivel a középkori írók műfajmegjelölése korántsem azonos a miénkkel, a szerzőnek el kell döntenie, hogy mai műfajkategóriák szerint csoportosítja-e a szövegeket, vagy pedig középkori elnevezésük szerint rendszerezi őket. Az első esetben olyan műveket választ szét, amelyek a középkorban egységet alkottak, a másodikban pedig olyan műveket hoz közös nevezőre, amelyek a mai ember szemében élesen különböznek egymástól.

És a legnehezebb problémát még nem is említettük. A szerzőnek ugyanis mindenképp azt kell eldöntenie, hogy diákoknak vagy szakembereknek, nyelvészeknek vagy irodalomároknak szánja-e gyűjteményét. Ha a szakembereknek szánja, közölnie kell a szöveg kategóriák olvasatait, ha viszont pedagógiai szempontok vezérlik, első renden az alapos jegyzetanyagra kell figyelmet fordítania. S ugyanígy: mivel egy szöveg nyelvészeti értéke nem mindig azonos irodalmi értékével, más-más szemelvényeket kell kiválasztani a csak nyelvészeknek szánt, illetve a csak irodalomároknak szánt antológia számára. A szerző feladata csak akkor válik igazán bonyolulttá, ha, miként Szabics Imrének, a fenti szempontok mindegyikét *egyszerre* kell figye-

lembe vennie, ha valamiféle egyensúlyt kell megvalósítania az irodalom és a nyelvészet, a pedagógia és a tudomány követelményei között.

Szabics Imrénének sikerült megvalósítania ezt az egyensúlyt, még ha kompromisszumok árán is. A legfontosabb irodalmi szövegek közlése érdekében például le kellett mondania a szójegyzékről, a részletes jegyzetektől, s rövidre kellett fognia az irodalomtörténeti magyarázatokat is. Igaz viszont, hogy ezért némiképp kárpótolják az olvasót a bibliográfiai utalások, amelyek a szöveggyűjteményt valóságos romanisztikai kézikönyvvé teszik. Ami a szemelvények kiválasztását illeti, Szabics Imre elkerülte az antológia-szerkesztők legveszedelmesebb csapdáját: nem vett át mechanikusan egyes szövegeket más szöveggyűjteményekből, hanem, ahol lehetett, a teljes mű ismeretében választotta ki az általa legjellemzőbbnek és legértékesebbnek ítélt részletet. Külön dicséret illeti a szerzőt, amiért a tágabb horizontok érzékeltetésére néhány trubadúrverset is fölvelt gyűjteményébe.

Bár kitűnő a szemelvények kiválasztása, csoportosításuk vitatható némelyest. A második fejezetben például a szerző *Littérature courtoise* (udvari irodalom) címszó alatt közli a Trisztán-mondakörhöz tartozó műveket, illetve Marie de France és Chrétien de Troyes alkotásait. E cím azonban sokkal átfogóbb annál, semhogy egyesegyedül a középkori „regények” műfajmegjelöléséül szolgáljon, hiszen az udvari irodalom fogalomkörébe tartozik a lírai költészet is. Ezért itt érdemes lett volna megtartani a középkori műfajmegjelölést, és *matière de Bretagne* (breton mondakör) címszó alatt, vagy, ha ragaszkodunk a modern műfajmegjelöléshez, „udvari regény” címszó alatt csoportosítani a kiválasztott szemelvényeket. Voltaképp ezzel a kérdéssel kapcsolatos másik megjegyzésünk is. Úgy érezzük, a *poésie populaire* (népköltészet) műfajmegjelölés is kétértelmű kissé, amely cím alatt a szerző két *chanson de toile-t* közöl. Hogy beszélhetünk-e egyáltalán népköltészetről a francia középkorban, roppant bonyolult s ma sem tisztázott probléma. Ezért, úgy vélem, óvatosabb lenne, ha Pierre Bec nyomán a lírai költészet kategóriáján belül különböztetnénk meg egy „arisztokratikus” és egy „népies” kifejezőmódot. Az első csoportba tartoznék a *chanson d'amour* és a *chanson de croisade*, a másodikba pedig a *pastourelle*, az *aube* és a *chanson de toile*. Mi sem bizonyítja meggyőzőbben, hogy ez a két kifejezőmód mennyire összefügg egymással, minthogy egyazon költő, Thibaud de Champagne például, gyakran mind a két „műfajban” jeleskedik.

Ezek az észrevételek, természetesen, semmivel sem csökkentik a könyv értékét. A romanistáknak e várva várt szöveggyűjtemény láttán érzett örömét csupán az árnyékolja be, hogy a nyomda, nyilván takarékosági okokból, megspórolta a francia szöveg ékezteit. Reméljük, hogy a mű újabb kiadásainál már erre is futja majd a kiadó költségvetéséből.

Ádám Péter

## David B. Quinn—Neil M. Cheshire: *The New Found Land of Stephen Parmenius*

University of Toronto Press, 1972. XII + 250.

A két angol szerző könyve az első magyarról szól, aki lábát Amerika földjére tette. Amint tanulmányuk előszavában írják, munkájuk „megkésztet tiszteletadás annak a fiatal magyar tudósnak és felfedezőnek, aki országából elsőnek írt Észak-Amerikáról az európai klasszikus reneszánsz nemzetközi nyelvén”. Véleményük szerint — és ezzel mi is egyetérthetünk — Budai Parmenius István mindenképpen említést és elismerést érdemel az európaiak tengeren túli expanziója, valamint Kanada és az Egyesült Államok korai történetében. Ezt az állítást csak megerősíti Parmenius angol kortársainak és barátainak véleménye (Richard Hakluyt, Edward Hayes), akik egészen kivételes, sőt, hősi alaknak tartották.

A szerzők művük középpontjába Sir Humphrey Gilbert 1583-as new-foundlandi utazását állították, s ezen belül foglalkoztak Parmenius István személyével, életével, kapcsolataival, munkásságával, az expedícióban betöltött szerepével. De mondhatjuk azt is, hogy valójában Parmenius áll a könyv fókuszpontjában, a szerzők vagy belőle indulnak ki, vagy öhozzá térnek vissza, vagy éppen az ő szavait használják az események interpretálásában.

Parmenius magyarországi életéről nem sokat tudnak mondani, mint ahogy mi sem tudunk többet annál, amit ő maga írt egyik verse (*De Navigatione*) előszavában; itt mondja el, hogy noha török barbárságban és szolgaságban született, de — Isten kegyelméből — szülei keresztények voltak, sőt némi nevelést is tudtak biztosítani számára.

Miután tudjuk, hogy Parmenius 1579-ben hagyta el Magyarországot tanulmányainak folytatása, ismereteinek kiszélesítése céljából, születését a szerzők az 1555–1560-as évekre teszik, s feltételezik, hogy szülei vagyonos emberek lehettek mivel fiuknak a korabeli viszonyok között is tudtak némi művelődési lehetőséget biztosítani, talán magántanítás formájában. Míg ez utóbbi kijelentést semmi sem támasztja alá, sőt, tanárainak többszáma kétségesé teszi, addig azt a második feltételezést, miszerint Parmenius kálvinista volt, helyesnek kell elfogadnunk.

A szerzők jogosan kifogásolják, mennyire kevés magyar nyelvű anyagot találtak, s hogy az a kevés írás is mennyire megbízhatatlan, tele van szertelen feltevésekkel, bizonyíték nélküli vagy egyenesen téves megállapításokkal. Elsősorban Kropf Lajos írását (Századok, 1889. jan. 4.) és Láng Dezső cikkét (Magyar Hírek, Bp. 1967. nov. 23.) érintik a fenti mondatok, valamint részben Ács Tivadar tanulmányait (*Akik elvándoroltak*, 1942.; *Egy tengerbe vesztett magyar humanista költő a XVI. században*, Filológiai Közlöny, 1962.; *Ki volt Budai Parmenius István*, Magyar Nemzet, 1968. jan. 24.), az utóbbi szerzőnél megemlítve, hogy Parmenius angliai tevékenységéről írott feltételezéseit és megállapításait a kutatások nem igazolták. (Meg kell említeni, hogy Parmeniusról nem csupán a fent említett szerzők írásaiból tudunk, hanem — többek között — Pivány Jenőtől is, akinek 1926-ban elhangzott és megjelent akadémiai székfoglaló értekezése: *Magyar–amerikai történelmi kapcsolatok* (az Egyetemi Nyomda Kiadása), a 9–11. lapokon foglalkozik Parmeniuszal. A Parmeniusról írott csekély magyar irodalmat áttekintve, a szerzők kifogásait s bár igen udvarias, de szigorú kritikáit — sajnos — el kell fogadnunk.

Quinn és Cheshire megállapítása szerint Parmenius István útja hazájából először Heidelbergbe vezetett. Ennek egyetlen bizonyítéka egy 17. századi felsorolás a külföldi egyetemekre járt magyar protestáns diákokról, s ezek között szerepel: „1579. Stephanus Budaeus” (OSzK, MS. Fol. Hung. 1734.). Bár a „Stephanus Budaeus” név önmagában nem jelenti kizárólagosan Parmenius személyét, az 1579-es év igen meggyőző, s ezért a szerzők feltételezését nem kell kétségbevonnunk.

Hogy Heidelbergből pontosan hová vezetett Parmenius István útja, azt sem a szerzők, sem mi megmondani nem tudjuk. Igen valószínűnek látszik a szerzőpár azon feltételezése, hogy a magyar vándordiák tanulmányútjának következő állomása Itália volt, talán a páduai egyetemen folytatta tanulmányait. Ezt a feltételezést látszik alátámasztani az a tény, hogy Parmenius jól ismerte Henry Untont, aki ez idő szerint Páduában tartózkodott, s valószínűleg ő beszélt rá egy angliai útra, talán ajánlólevelekkel is ellátta. Ez utóbbi megállapítás mellett szól Parmenius egyik fennmaradt versének (*Paeon*) bevezetője, melyet Henry Untonnak címzett. — Angliába érkezésének időpontja is bizonytalan. Először 1582 tavaszán találkozunk ott vele, ekkor azonban már alapos ismeretekkel bírt az oxfordi egyetemről és magáról Angliáról is, s ezért a szerzők feltételezik, hogy legkésőbb 1581 őszén érkezett az országba, és útja egyenesen az oxfordi egyetemre vezetett. Oxfordba érkezése után belépett a Christ Church College-ba, s azáltal, hogy a kollégium híres tudósánál, Richard Hakluytnál kapott szállást, komoly, bár nem hivatalos tanulmányorozatot kezdett. Mivel szállásadója az akkor alakuló és az érdeklődés középpontjába kerülő földrajztudomány lelkes úttörője és kiváló tudósa volt, Parmenius érdeklődése akarva-akaratlanul e praktikus tudomány felé fordult. Döntő esemény volt ez a fiatal magyar humanista életében, s meghatározta életének további alakulását. Házigazdája, valamint — a szerzők szerint — a kor másik kiváló tudósa, dr. Laurence Humfrey hatására elkezdhetett az a gondolata, hogy a még alig ismert Újvilágba utazik, s első kézből szerzett tapasztalatait versekben örökíti meg.

Parmenius ideje zömét tanulással, ismeret- és ismeretség-bővítéssel töltötte. Együtt dolgozott Hakluyttal, s Quinn és Cheshire feltételezik, hogy segített mesterének és barátjának könyve (*Divers voyages touching the discoverie of America*, 1582 november) összeállításában. Mindenesetre alátámasztja ezt Parmenius verse (*De Navigatione*), amelyben alapos földrajzi ismeretekről tesz tanúságot. Hamarosan Londonba látogatott, ahol Hakluyt bemutatta Sir Humphrey Gilbernek, s tőle értesült a tervezett new-foundlandi útról. A két férfi kölcsönösen nagy hatással lehetett egymásra, s a találkozás közvetlen eredménye Parmenius István két latin nyelvű költeménye volt, amelyek meghozták szerzőjüknek a költői hírnevet. Az angol szerzők valószínűnek tartják, hogy ezek a versek segítették, siettettké Gilbert útjának előkészületeit azáltal, hogy felhívták a figyelmet az ismeretlen föld felfedezésének, birtokbavételének jelentőségére.

Mindkét poéma 1582-ben jelent meg. Az első teljes egészében Gilbert útját előmozdítandó íródott: *De Navigatione illustris et magnanimi equitis auroati Humfredi Gilberti ad deducendam in novum orbem coloniam suscepta*. — Hangsúlyozást kíván Parmenius mintegy egyoldalas bevezetője (*Ad eundem illustrem Equitem auctoris praefatio*), amely úgyszólván az egyedüli biztos forrásunk költőnk korábbi életére vonatkozóan. — A *De Navigatione* gondosan szerkesztett, daktilikus hexameterben írott eurgia Angliáról, királynőjéről, bátor hajósai, felfedezői hatalmas teljesítményéről. Némi spekulációt tartalmaz az amerikai földről, amelyet mind ez

ideig oly kevésbé ismernek. Gilbert és Erzsébet királynő hőskölként jelennek meg a versben mint az Újvilág felfedezésének, megmentésének legnagyobb alakjai. Egyedül Anglia lehet minderre képes, hiszen a világ legnagyobb része saját bajaival van elfoglalva, és vagy zsarnokság, vagy pogány elnyomás igája alatt szenved; még az az ország is részben hasonló sorsban osztozik, amelyet eddig háborúban — írja — soha le nem győztek: Magyarország:

„Iamque per Europae fines immane tribunal  
Barbari adorari domini, Dacisque Pelasgisque  
Aemathiisque omnique solo quod dividit Hebrus:  
Et, quondam bello invictis, nunc Marte sinistro  
Angustos fines parvamque tuentibus oram,  
Pannoniae populis et prisca in gente Liburnis.”

Helytálló a szerzők megállapítása Parmenius latinságát illetően: versének nyelvezete szinte teljesen klasszikus, alig néhány nem klasszikus — a keresztény egyház teremtette — formát használ. Versmértékei úgyszintén a klasszikus mintákat követik, bár Quinn és Cheshire találtak néhány helyet, ahol a klasszikus időmértékes verselés szabályai szerint mindig hosszú magánhangzót Parmenius rövidnek skandal. Néhány görög szó is felbukkan a versben, amelyekkel költőnk — jó reneszánsz szokás szerint — klasszikus kétnyelvűségét kívánta az olvasóközönségnek demonstrálni.

Még ugyanabban az évben megjelent Parmenius István második verse a következő címen: *Paean Stephani Parmenii Budeii ad psalmum Davidis CIV conformatus et, gratiarum loco, post prosperam ex suis Pannoniis in Angliam peregrinationem, Deo optimo et ter maximo servatori consecratus.* — A vers — amint azt címe is elárulja — a költő hálaadó himnusza Magyarországból Angliába utazásáról, a 104. zsoltár — ugyancsak hexameterben frott — parafrázisa. Nyelvezete klasszikus. Quinn és Cheshire megállapítása szerint a vers megírásában Parmenius — a legtöbb humanistához hasonlóan — kevés figyelmet szentelt a Jeromos fordította *Vulgata* szövegének. A két kutató kiderítette, hogy Parmenius ismerte és használta ugyan a zürichi latin bibliát, az ún. *Versio Tigurinát*, azonban versének legfőbb forrása George Buchanan új zsoltárfordítása volt, amelynek nyelvét minden bizonnyal sokkal finomabbnak, magához közelebb állónak érezte, mint akár a *Vulgata*, akár a *Versio Tigurina* szavait. A mintegy ötoldalas poémát a már említett Henry Unton-dedikáció előzi meg, és itt a költő ismét megmutatja, vagy talán inkább „mutogatja” görög tudását. Egyébként Quinn és Cheshire a *Paean*-t ügyesebb és rugalmasabb kompozíciónak tartja, mint a *De Navigatione*-t. Értsünk ezzel egyet, sőt, engedjük meg azt a feltételezést, hogy költőnknek lényegesen nagyobb gyakorlata lehetett ilyen jellegű versek komponálásában, és sokkal szívesebben dicsérte a Teremtőt és a Természetet, mint tette ugyanezt túlzófokban H. Gilberttel.

Az 1582-es év az expedícióra való készüléssel telt el. A fennmaradt forrásokból a szerzők azt a következtetést vonják le, hogy az előkészületek nem mentek a legsimábbban, és már a királynő is azon a ponton volt, hogy megvonja támogatását Gilberttől. S amiért nem így cselekedett, abban nagy szerepe lehetett Sir Walter Raleigh támogatásának és Parmenius versének. Hiszen a *De Navigatione* éppen azt a hajóst támogatta, kinek mindaddig nem sikerült partra szállnia az Újvilágban. (Itt jegyezzük meg, hogy Parmenius versének csak a második, némileg javított kiadása került bele Hakluyt 1600-ban ismét kiadott *Principal navigations* c. könyvébe. Hakluyt a következő sorokat írta a vers elé: “A learned and stately Poeme, written in Latin Hexameters by Stephanus Parmenius Budaeus, concerning the voyage of Sir Humphrey Gilbert to New foundland.” Hogy könyvének első, 1589-es kiadásában miért nem szerepel a *De Navigatione*, ezt a szerzők sem tudták megindokolni.)

Könyvük következő részében a szerzőpár részletesen leírja Gilbert előkészületeit és útját. — Mindenesetre Parmenius az 1583-as esztendőre eldöntötte, hogy részt vesz az expedícióban. A sok késlekedés után a kedvezőtlen széljárás ellenére az öt hajóból álló flotta május végén és június elején kihajózott Southampton kikötőjéből. Dartmouth, Plymouth voltak az első állomások. Az utóbbi kikötőből már csak négy hajó indult el, mivel az egyik legénysége dezertált. Már ez az esemény önmagában is mutatja, mennyire balszerencsésen indult az utazás, s mennyire rosszul volt megszervezve.

A hajók augusztus elsején érték el New-Foundlandet, ahol Gilbert hivatalosan és ünnepélyesen birtokba vette a földet. Noha a társaság egy részét lelkesedéssel töltötte el az új föld jövője, úgy látszik, Parmeniusra nem nagy hatást gyakorolt, sőt, egyenesen lehangolta a rideg, zord vadon végtelen látványa. Legalábbis erről tudósít bennünket az egyik hajó kapitánya, valamint a fiatal tudós-költő utolsó írása, az alig egy héttel megérkezésük után Hakluytnak írott levél. Mielőtt röviden leírná New-Foundlandet, keserűen kiált fel: „Nunc narrandi erant mores, regiones, et populi. Caeterum quid narrem, mi Hakluyte, quando praeter solitudinem nihil video?” — Ezután beszél a föld és vizek gazdagságáról, a növényekről és az állatokról.

Nem tud semmit sem mondani a föld lakóiról, még senki sem látta őket eddig. Leírja a jéghegyeket, s hogy mekkora veszélyt jelentenek a hajókra. Panaszodik az időjárásról, mindennap esik az eső és köd van. A levél végén reménykedik, hátha a napok múltával, expedíciójuk továbbhaladtával várakozásai jobban beteljesednek.

Sajnos, az események másképp alakultak. A hajókon nagy volt az elégedetlenség, sokan meghaltak vérhasban, mások fellázadtak és meg akarták szerezni a hajókat is, s tervüket csak az utolsó pillanatban sikerült felfedni. Augusztus 20-án mégis elindultak három hajóval, a negyedik visszamaradt a betegekkel. Hamarosan azonban viharba kerültek, és a Delight nevű hajó elsüllyedt, Parmenius Istvánnal a fedélzetén. Mintegy százan lelték halálukat a habokban, „Akik között vízbe fúla egy nagy tudós is, egy magyar, ki Buda városában születvén, Budainak nevezeték. Ő kegyességből és a jó tettek iránti hajlamosságból véve részt e vállalkozásban, szándékában lévén, hogy latin nyelven megörökítse az ezen felfedezésekben arra érdemes cselekedeteket és dolgokat, nemzetünk dicsőségére, melynek díszére vála ezen szónok és ritka tehetségű költő ékes stylusa” — írta róla Edward Hayes. (Kende Géza fordítása, *Magyarok Amerikában*, Cleveland, 1927.) A krónikához hozzátartozik még, hogy a következő hónapban elsüllyedt a Squirrel nevű hajó is, Gilberttel együtt.

Parmenius István elveszett az amerikai vizeken, de kortársai nem felejtették el. A *Principall navigations* 1589-es kiadásában Hakluyt teljes terjedelmében közölte Parmenius levelét és annak angol fordítását is. Az 1600-as kiadásban azután — mint említettük már — a *De Navigatione* is helyet kapott. Parmenius neve csak ezután merült feledésbe, s csak a múlt században fedezték fel ismét.

Quinn és Cheshire kutatásaik folyamán hatalmas, részben ismeretlen anyagot mozgattak meg, s azt a legnagyobb szakszerűséggel, filológiai pontossággal kezelték. Az angol levéltárak mellett figyelmüket nem kerülte el a német, illetve magyar anyag sem. Parmenius István élete és munkássága a kor történetébe helyezve, jól dokumentált környezetben jelenik meg az olvasó előtt. Olyan forrásokat és olyan tényeket, adatokat tárnak fel, amelyek eddig ismeretlenek voltak számunkra, mint például Parmenius angol kapcsolatai, s felülvizsgálják a korábbi irodalmat, s tényekkel, valamint logikus okfejtéssel korrigálják azt. A magyar filológia számára novum Parmenius három — a kötet második részében, a 73—185. lapokon található — írásának kritikai kiadása is. Quinn és Cheshire úttörő munkát végzett a szöveggondozás terén, hivatkozásaik nagy száma és alapossága figyelemre méltó. — A Parmenius-versek és -levél angol fordítása hűen adja vissza a latin szöveg értelmét, mondanivalóját és az írások hangulatát. A szerzők nem vádolhatók fordítói verbositással sem, habár az angol nyelvű szöveg mintegy másfélszerese a latin eredetinek. A fordítás teljesen modern angol nyelven készült, semmiféle archaizálás nem található benne, s elsősorban Cheshire munkája, míg a történeti részeket inkább Quinn írta. A kötet illusztrációkban gazdag (térképek, fényképek, fakszimilék), s a végén névmutató és alapos bibliográfia található.

Rapcsák János

## Pierre Barbéris: Balzac, une mythologie réaliste

Paris, Larousse, 1971. 287. (Collection „thèmes et textes”)

Pierre Barbéris a Saint-Cloud-i École Normale Supérieure tanára, a francia Société d'Études Romantiques egyik alapítója, a legismertebb Balzac-kutató. Claude Duchet-vel együtt ő szerkesztette a Pierre Abraham és Roland Desné főszerkesztésében megjelenő marxista irodalomtörténet két XIX. századi kötetét (*Histoire littéraire de la France IV. de 1789 à 1848*, Paris, 1972—1973, Les Éditions Sociales). Néhány évvel ezelőtt védte meg a Sorbonne-on doktori disszertációját *Balzac et le mal du siècle* címen, amely a Gallimard-nál meg is jelent 1970-ben. A disszertáció Balzac életművét csak 1833-ig, realista módszere kialakulásáig elemzi, s a romantikus világfájdalom balzaci kifejezésének fejlődését kutatja. Azóta is számos Balzac-tanulmánya jelent meg könyv alakban (*Les mythes balzaciens*, Armand Colin, 1972) és folyóiratokban.

A marxista Barbéris Franciaországban az elsők között ismerte meg Lukács György Balzac-, illetve Stendhal-tanulmányait, s Lukács megállapításait saját kutató munkájában is alapul vette. Alapos, a kéziratokra s a kor egyéb szépirodalmi és nem irodalmi alkotásaira kiterjedő filológiai-történeti kutatásai során Lukács Balzac-képe nála konkretizálódott, illetve — némely vonatkozásban — kissé módosult is. Barbéris meggyőző, lendületes munkái sokban hozzájárultak, hogy ma már a francia irodalomtudomány a realisták és nem a romantikusok

közt tartja számon Balzacot, s elfogadta a marxista irodalomtudományban honos „kritikai realizmus” terminust. Lukács György halálára írt cikke (*Europe*, octobre 1971) szépen bizonyítja, mit köszönhet a magyar filozófus inspiráló hatásának.

A hagyományos pozitívista „egyetemi” irodalomtörténetírás és a műközpontú tematikus vagy strukturalista *nouvelle critique* vitájában Franciaországban a legszínvonalasabb marxista álláspontot foglalta el. Bírálta a pozitívista empirizmust, az álobjektivitást, a társadalmi és esztétikai kérdéseket csak módjával érintő hagyományos irodalomtörténetet, ugyanakkor hangsúlyozta a filológiai és történeti kutatások alapvető fontosságát, a társadalomtörténeti szemlélet még kiterjedtebb alkalmazását, az irodalomtörténetnek mint önálló diszciplínának a fennmaradását. A *nouvelle critique* szövegközpontúságát helyeselte, a szövegértelmezést az irodalomtudomány legfontosabb részének nevezte, de hangsúlyozta: az „írást” és az „olvasást” egyaránt konkrét történelmi kontextusában kell vizsgálni. Új kutatás nélkül nem lehet új kritika sem — véli. A leíró hogyan? mellett a tudományos szemlélet a miért?-re is választ kíván adni.

E monográfiája mintája lehetne annak, milyen az alapos és eredeti kutatásra épülő, a nagyközönségnek szóló szintézis-jellegű munka, amely történeti és elméleti szinten egyaránt a kor szintjén áll. Módszertani elveit a bevezetőben és az első fejezetben foglalja össze. Azt bizonyítja: az írás és az olvasás történelmileg determinált. A második fejezet a balzaci regény struktúráját vizsgálja regénytörténeti összefüggésben, mint a polgárságról szóló történelmi-társadalmi regényt és mint az emberi megismerés regényét.

A harmadik fejezet Balzac életét mélyen beágyazza a kor társadalom-, eszme- és irodalomtörténetébe, s gazdag anyagon bizonyítja: Balzac élményei, vállalkozásai lehetővé tették, hogy kora egész francia társadalmát a lehető legmélyebben megismerje s megértse a kibontakozó francia kapitalizmus legtipikusabb eseteit, egészen a szellemi élet kapitalizálódásáig. A fejezet felvillantja a felvilágosodás és a francia forradalmak eszményeiben csaldott nemzedékek reakcióját a polgári világ legelleneszenvesebb aspektusaira: a gátlástalan egoizmusra, a konkurenciaharcra, az anarchiára. E valóságra reagált Balzac előbb romantikus, majd realista módon. Realizmusának alapja történelmileg konkrét látásmódja, amely látja, de erkölesileg nem fogadja el a polgárság győzelmét. Minthogy a polgári liberalizmussal szembe fordul, s a társadalom nagyobb szervezethez és egységéhez, a „szellemi arisztokrácia” nagyobb megbecsüléséhez várja, politikailag legitimista álláspontot foglal el, de egy időben a saint-simonizmus és a fourierizmus elvei is nagy hatást gyakorolnak rá. Ez a kettősség magyarázza a „realizmus győzelmét”: a szimpatikus republikánus és monarchista hősök egy csoportba szerveződését (D'Arthez, Michel Chrestien stb.).

A negyedik fejezet a balzaci regénystruktúrát vizsgálja, különösen a balzaci hősöket és szenvedélyeik világát, valamint az egész Emberi Színházat, annak rendjét, logikáját, jelentését. Különös alaposággal elemzi a három balzaci hőstípust: a fiatalember, a nő és a társadalmon kívüli lázadó figuráját. Mindhárom, a polgári forradalom ígéretei ellenére, kismímizett marad a kapitalista társadalomban. A mű jelentésének kifejtését tehát összeköti a megelőző történelmi-társadalmi elemzéssel.

Az ötödik fejezet az Emberi Színhát festette Franciaországot mutatja be: a gazdasági alapot, amely a regény új dimenziója, a balzaci politikai állásfoglalás és a realizmus sajátosságát helyezve vizsgálódásai középpontjába.

A hatodik és hetedik fejezet a Balzac-értelmezések történetét vázolja a kezdeti idealista elutasítástól, az egysíkú pozitívista realizmus-konceptiótól (Balzac a „jó megfigyelő”) Baudelaire és Proust szemléletéig, akik a látomásos művészt emelték ki benne. A mai kutatások közül vitatkozik azzal az irányzattal, amely Balzacban csak az idealista romantikust látja (A. Béguin), abszolutizálva az 1830-as évek elejének egyes alkotásait, foglalkozik J. P. Richard és R. Barthes tematikus-leíró elemzéseivel is. Ő maga, Balzac romantikus korszakát és a romantika élményvilágának hatását nem tagadva, a kortárs valóság kritikai realista kifejezőjének tartja Balzacot, akinek a valóságról az emberi aktivitást hangsúlyozó realista látomást nyújtó művészete mélyebbre szánt, mint a kortárs liberális romantikusok (Hugo, Sand) szubjektív forradalmi művei, vagy a század második felében a kiábrándult művészek realista (Flaubert) vagy naturalista (Zola, Maupassant) alkotásai.

Barbérís sodró erejű stílusban megírt Balzac-tanulmánya újszerű, alaposan átgondolt képet nyújt a nagy francia regényíróról. Balzac kivételes jelentőségének tudatában itt-ott azonban elfogult: túlságosan szigorú a többi XIX. századi francia író, különösen a liberális romantikusok iránt.

Fodor István



## Elsa Morante: La Storia

Milano, Einandi, 1974.

„Milyen lehangoló ez a mi irodalmi életünk! Elég volt egy hónap ahhoz, hogy leáldozzon annak divatja, hogy minden elképzelhető jót elmondjunk Elsa Morante utolsó regényéről, a *La Storia*-ról. Most viszont mindenki azt ismételteti, hogy végül is ez nem az a nagy könyv, amit előzetesen vártunk; hogy hibái számosabbak, mint erőnei; hogy nyelvezte pontatlan; hogy szerkezete sántít; hogy ideológiája elfogadhatatlan.”

Mi az oka ennek a fordulatnak, teszi fel a kérdést a *L'Espresso*-ban (1974. aug. 11.) Valerio Riva: „Az ízlés fejlődése? A kritikai szellem gyötrelmes önmagára ébredése?” — majd válaszol —: „Az (ítéletbeli) állhatatlanság, amelynek tanúi vagyunk, a zűrzavar jele.”

A kritikus helyzetelemzése pontos, feltett kérdései a lényegre utalnak, aggodalma az olasz irodalmi élet zavarát illetően helytálló.

Csupán az szokatlan és feltűnő, hogy a fenti problémák és állásfoglalások nem irodalmi irányzatok összecsapása során, hanem egyetlen mű kapcsán törtek ilyen elemi erővel a felszínre. Lampedusa *Il Gattopardo* c. regénye óta ugyanis kevés könyv részesült Olaszországban olyan heves és szélsőségesen ellentétes véleményeket kiváltó fogadtatásban, mint Elsa Morante *La Storia* c. regénye. A könyv az Einaudi Kiadó népszerű zsebkönyv sorozatában, szokatlanul magas példányszámban (100 000), és szokatlanul alacsony áron (665 oldal, mindössze 2000 líra) jelent meg: és tegyük hozzá, ezt az első kiadást, mely néhány hónap leforgása alatt el is fogyott, követte a második.

A kiadás olasz viszonylatban szokatlan körülményei és sikere nagyrészt személyesen a hatvankét éves írónőnek, Elsa Moranténak köszönhetők. Kikötötte ugyanis, hogy csak akkor egyezik bele a kiadásba, ha a kiadó teljesíti néhány feltételét. Nevezetesen: a könyvet olcsó kiadásban, zsebkönyvsorozatban (Gli Struzzi), tehát alacsony áron és nagy példányszámban adják ki. A kiadó habozása láttán Morante hajlandó volt szerzői díjának egy részéről is lemondani, mivel szilárdan meg volt győződve arról, hogy kockázatvállalása megtérül, mert könyve az olvasók körében meleg fogadtatásra talál. A kiadás körülményeihez még csak annyit, hogy Morante nem engedett semmiféle előzetes könyvpropagandát és nem adott semmilyen előzetes nyilatkozatot, ami önmagában is rendkívül szokatlan viselkedés az olasz kulturális élet és ipari körülményei közepette, ahol minden nevesebb író könyve megjelenése előtt a nyilatkozatok egész sorával igyekszik maga és műve iránt az érdeklődést felkelteni.

Az viszont tény, hogy szokatlan gyorsasággal, a könyv megjelenésének másnapján, lelkes bírálatok egész sora látott napvilágot, ami azután sokakban éppen a legráfínáltabb közös kritikus-kiadói reklám-manipuláció érzetét keltette. Egyesek — így pl. Giacinto Spagnoletti — kritikus-kiadói terrorról, zsarolásról beszéltek, mondván: az előre gyártott, jól időzített, de felszínes kritikák szuperlatívuszaikkal szinte megbéklyózták, gondolkodásképtelenné tették az olvasót (*Fiera Letteraria*, 1974. okt. 6.). Mindenesetre az utóbb kirobbant heves viták, a hallatlanul ellentmondásos és az olasz értelmiség legszélesebb rétegeit megmozgató heves reakciók gyökerei mélyebbre nyúlnak, és régebbi, lényegében soha le nem zárt, lappangó viták újraéledésében gyökereznek.

Elsa Morante könyve ugyanis nyíltan vállalt kihívásként robbant bele az olasz irodalmi és kritikai élet meglehetősen steril és eseménytelen állóvizébe. Kihívásként a modern, korszerű regény körüli vitákat illetően és kihívásként ideológiai és történelemszemléleti kérdéseket illetően is.

Ami a korszerű regény körüli vitákat illeti, Elsa Morante mintha csak Gide híres állításával, hogy tudniillik „Nemes érzelmekből rossz irodalom születik” kívánna vitatkozni annyiban, amennyiben a mindenkori történelem legyőzöttjeinek, ártatlanjainak szószólója akar lenni oly módon, hogy mindenkihez szólni kíván, mégpedig „mindenki számára közös és érthető nyelven”. Az olvasók érzékenyen és kedvezően reagáltak az író nő szándékára, hiszen az olasz viszonylatban rendkívül magasnak számító százezresnél is nagyobb példányszám önmagáért beszél. A könyv tehát jelentős írói és kiadói siker. E siker pedig azt látszik igazolni, hogy az avantgarde olasz irodalom kísérletező, önmagába forduló zárt köréből — közérthető nyelvezetű és szerkezetű, a hagyományos XIX. századi regény elemeit a folytatásos tárcaregények technikájával elegyítő, a neorealizmus legjobb hagyományait felhasználó, az érzelmekre és az értelemre egyaránt ható, az értőkhöz és az egyszerű olvasókhöz egyaránt szóló népszerű (nazional-popolare) regénnyel — ki lehet törni.

Az azonnali lelkes kritika éppen a regénynek ezt a közérthetőségét, megható emberségét, az elesettek iránti szeretetét emelte ki, és nem is akármilyen jelzők kíséretében, „Nagyszerű”, „vakító szépségű”, „felejthetetlen” — írta két nappal a regény megjelenése után, június 29-én az *Il Giornale*-ban G. Pampaloni, majd a következő nap, a *Corriera della Sera*-ban, egyszerre két neves kritikus, Carlo Bo és Cesare Garboli méltatta hasonlóan emelkedett hangnemben, az

év irodalmi eseményének nevezve a könyvet. Natalia Ginzburg, a neves író nő pedig a szinte — eksztatikus méltatások egész sorát tette közzé például a *Fiera Letteraria*-ban július 14-én és a *Corriera della Seraba*-n július 21-én. És megszülettek a könyvet a világirodalom remekműveivel összehasonlítható megállapítások, amelyekben nem kisebb nevek és művek sorakoztak fel, mint Manzoni és a *Jegyesek*, Verga és a *Malavoglia* család, Tolsztoj és a *Háború és béke*, Dosztojevszkij és a *Karamazov* testvérek.

Azután óvatosan, majd egyre inkább felerősödve, és végül szinte egyeduralkodóvá válva megszólalt a bírálók kórusa. Enzo Siciliano az *Il Mondo*-ban július 11-én, korrekt és értő elemzésében „dekadens történelemnek” nevezte a regényt, és eszmei rokonságot velt felfedezni közte és az európai szimbolizmus, valamint Schopenhauer katasztrófa-elmélete között.

Ami a könyv történelemszemléletét és ideológiáját illeti, bizonyos fenntartások indokoltak. Morante az olasz progresszív értelmiség olyannyira megosztott és főleg egymással vitatkozó csoportjai egyikének az álláspontját képviseli. Az intellektuális moralizálás és pesszimizmus, valamint az irodalmias anarchia álláspontját. Azt ti., hogy a történelem „olyan skandalum, amely tízezer éve tart”. A történelem az állandóan megújuló bürokratikus elnyomó apparátusok ismétlődése, amellyel szemben az örök legyőzöttek, az örök áldozatok, az elesettek, a jók és az ártatlanok (a gyermekek) világa áll: azaz a történelem újabb, potenciális áldozatainak világa. Az ő történelmük az egyetlen és igaz történelem, míg az a másik hamis, hazug és irracionális.

A *Rinascita*-ban augusztus 8-án Gian Carlo Ferretti, a regény egészét igen pozitívan értékelve, hívta fel a figyelmet a kellően nem tisztázott ideológiai nézetekből eredő művészi fogyatékosságokra, majd ugyanitt — de erősebb kritikai éllel — augusztus 23-án Bruno Schacherl megállapítja: „A történelmi értelemben vett tehetetlenség baj... de konkrét baj, nem metafizikus eredetű.” Moranténál viszont ilyennek tűnik és ezért van az, hogy az író nő a történelem margójára sodródott szerencsétlen hőseit nem tudja kritikusan és bírálóan is szemlélni, mint pl. Csehov.

A kritikai bomba az *Il Manifesto*-ban robbant július 18-án. Négy római értelmiségi (köztük Nanni Balestrini, az olasz avantgarde egyik vezéregyénisége) levelében „reakciós írásműnek”, „deamicisi gyermekbetegségnek”, „a regresszió misztikájának” és „a boldoggá válás elavult elégiájának” nevezte a könyvet, „amely tökéletesen megfelel a kizsákmányoló osztály ideológiájának.”

Ez, kétségtelenül a regény és az általa felvetett problémák színvonala alatti kritika volt. Luigi Pintor az *Il Manifesto* szerkesztője el is határozta a lapot a „négyek” levelétől és a levél egyes részeit „az intellektuális fasizmus jelének” minősítette. Am végül, ugyanitt, Rossana Rossanda csak a levél „goliardikus” hangvételével nem értett egyet. Egyébként lényegében osztotta Nanni Balestrini nézeteit. Am fogalmazása sokkal árnyaltabb — így ír: „Morante igyekszik egy költői koncepciót elfogadtatni, nevezetesen az áldozatok világát, mégpedig egy történelemfilozófia érdekében: és ha az, amit Morante állít, annyit jelent, hogy a történelemben nincs cselekvés (azione), hogy — miként Ginzburg mondja — a rossz mindig győz, akkor nem látom be, hogy mint marxistának miért ne kellene, hogy ellenvéleményem legyen. De az igazi probléma nem is ez. Ami engem a leginkább megragadott az az, hogy ez a vita, néhány nap alatt, milyen szokatlan és kegyetlenül éles polarizálódást eredményezett. Bárki is megkísérli egy könyv történelmi értékelésének szempontjait érvényre juttatni, rögtön avval vádolják meg, hogy Zsdánov szellemét támasztja fel, míg az anti-Zsdánovok azok lennének, akik a „megható művészet” és az intellektuális alázat elvét vallják.”

A regény védelmezői ellentámadásba mentek át és különösen Balestrinit támadták, mondván: azért beszél így, mert saját szemével láthatja, hogy a regény nem halt meg, miként azt ő tíz évvel ezelőtt megjósolta és ezért oly dühös.

Sokkal mérsékeltebb hangnemben és nem politikai indulatok, hanem az irodalomkritika tárgyyszerűbb légkörében, a *Fiera Letteraria* című irodalmi hetilapban, ismét vitára került sor 1974. október 6-án és 13-án; ezúttal neves irodalomtörténészek között.

Ez a vita azon túl, hogy mint említettük, tárgyyszerűbb, szakszerűbb volt, nem sok újat adott az eddig hallottakhoz. Aki dicsérte a könyvet, mint pl. Carlo Salinari, az eddigi kedvező kritikák szellemében tette: „Szerintem — írja — vissza kell térni (a regénynek) a történelemhez, ha ki akarunk jutni az intellektualisztikus agyszüreményekből és újra megtalálni az emberi arányokat... A visszatérésnek több módja van. A Morante választotta az egyik legsikerültebb és kétségtelenül a legnépszerűbb. Hogy milyen távlatokat nyit? A nagy elbeszélő művészetét, azaz az új és modern realista regény távlatát.” Hasonló a véleménye Gaetano Mariani-nak és némi fenntartással Giorgio Petrocchinak és Ferruccio Ucivinek is.

A regény ellenfelei Renato Barilli („Száz- vagy még többéves visszalépés” és nem Zolához és Vergához, hanem Victor Hugóhoz és Dickenshez) és Giacinto Spagnoletti is („a regény „legjobb” részei nem egyebek, mint abnormális lelkiállapotok, a gyermekkorba való visszatérések és a halállal való randevűk egymásutánjai”) lényegében ugyanazt mondják, mint a korábbi

kritikák. Talán csak Alberto Asor Rosa stilisztikai elemzése jelent új, és érdekes színt az eddig elhangzott kritikákhoz képest. Szerinte a regény stílusa olyan, mint a reklámé. A stílus aprólékos pontossága, részletező realizmusa és a fiziológiai felindultság érzetét keltő effektusai ugyanis nem hagyják az olvasót elszakadni (elidegenedni) a szövegtől, hogy elgondolkozzon a történetek felett, hanem óhatatlanul az író által diktált emóciók és hangulatok fogságába kényszerítik. Ám, hogy ez a kétségtelenül találó elemzés egyértelműen a regény hibájául róható-e fel, avagy éppen egy olyan új stilisztikai mozzanatnak, bravúrnak tekinthető, amely miatt az olvasók elragadtatottan követik a történetet, egy igazi, modern „regény” olvasásának illúziójával gazdagon, azt úgy érzem, még túl korai volna egyértelműen kijelenteni.

E rövid és korántsem teljes kritikai összefoglaló talán érzékeltetni tudja nem csupán a vita heveségét, de a könyv katalizátor szerepét és jelentőségét is napjaink olasz irodalmában.

A *La Storia* családrégény. Középpontjában — a számos epizód és epizódszereplő mellett — a korán özvegygé vált és korán elhervadt tanítónő, Ida Ramundo és két fia, Nino és Useppe áll. Ida apja paraszti származású calábriai anarchista tanító, édesanyja pedig padovai zsidó származású kispolgár. Az 1941 és az 1947 közötti éveket átfogó regény, az Olaszországban is lábrakapó antiszemita rendelkezések nyomán, az e családban fellépő szorongások, reális és atavisztikus félelmek, valamint a háborús események (bombázások, deportálások, partizánharcok) légkörében játszódik le.

A regény első fele kiváló és magával ragadó írói teljesítmény. Az ideológiai szándék és a művészi megvalósítás között teljes a harmónia. Az elnyomó, az elembertelenedett történelem és védtelen, kiszolgáltatott áldozatai között igazi konfliktus, megrázó dráma feszül. Ida édesanyjának (a végétét még csak ösztönösen sejtő és átélő idős asszonynak) otthonából való menekülése és pusztulása; Ida félelmei a faji tisztaságot igazoló rendeletek fojtogató szövevényében; második teherbe esése, immár özvegyen, egy Afrikába tartó és Rómában pár napos szabadságát töltő fiatal, részeg német katona erőszaktetele következtében; az 1943-as római bombázás leírása; első fiának Ninónak vad életigenlése, szembenállása a „renddel”, valamiféle ösztönös, vad, anarchisztikus „forradalmiság” alapján, amely őt, aki mit sem sejt zsidó származásáról, a fasiszta rohamosztagosok, majd a partizánok és végül, a háború befejezése után, a fegyveres csempészek közé viszi — a regény költőileg és eszmileg is hiteles része.

A későbbiekben azonban Morante enged abból a feszes következetességből, amely költői alapanyaga és a történelmi szükségszerűség között eleddig fennállt. Megbicsaklik az egyensúly a történelem és a regény története között és ez nem marad következmények nélkül. Eluralkodik egyfajta szentimentalizmus, a már említett ideológiai prekoncepció, amelyhez azután hozzá kell igazítani a regény történetét, a szereplőket pedig valamiféle atavisztikus életképtelenséggel és rejtélyes betegségekkel kell felruházni (Ida, Useppe, Davide Segre), vagy pedig az önpusztító prototípusává formálni (Nino), hogy érvényre juthasson és előtérbe léphessen a vad, a „szűzi”, a mindenkit felfaló Történelem, hogy elpusztítsa — ha kell, ha nem kell — a hősöket.

E hősök között a német katona-apától származó Useppe is, ezt a nagy költőiséggel ábrázolt csodálatos kislíft, akit „megmagyarázhatatlan eredetű” nagy betegség (*grande male*), egy epilepsziás roham visz el 1947-ben. Különben az ő alakja menti meg a könyvnek ebben az elbizonytalanodó második részében a költő, a művész Morante és az olvasók számára a regényt. A végzet beteljesedik. Ida, elvesztve — a közben csempésszé vált — nagyobbik fiát is, aki a rendőrséggel való összetűzés során hal meg, kislia lassan kihűlő testét őrizve, lakásából napokig ki sem mozdulva, megőrül. És elpusztul Bella, a pásztorkutya, Useppe társa, egyetlen hűséges barátja és védelmezője is, amikor a tragédiát felfedező hivatalos személyekre támadva megkísérli megakadályozni a kis holttest és a mellette virrasztó örült anya elvitelét a lakásból. Lelövik.

A regény hősei a halál jegyében fogantak és az író akaratából el is pusztulnak mind. Hangsúlyozom, az író akaratából, ideológiai prekoncepciója, nem pedig a történelmi szükségszerűség következtében. Amíg ugyanis a könyv első felében Ida anyjának, apjának és a fiatal német katonának a halála művészileg és történelmileg is indokolt, a könyv második felében a kis Useppe, bátyjának Ninónak és közös barátjuknak, a zsidó származású David Segrének pusztulása túl sok megválaszolatlan kérdőjelet hagy maga után. (Segre különben a könyv egyetlen történelmi összefüggésekben is gondolkodni tudó, az anarchia és a szeretet, az erőszak és az erőszakmentesség, az ateizmus és az istenkeresés eszméi között őrlődő és végül önmagát elpusztító alakja.)

A regény ideológiájával lehet és kell is vitatkozni, de csak evvel: túlzás. Mégis úgy tűnik, a kritikások többsége inkább Morante vallott, szándékolt ideológiai téziseivel — amelyek nemcsak a regény szövegében, de legtömörebben az egyes fejezetek élén álló (olykor bántóan diletáns) történelmi összefoglalókban csúcsoadnak ki —, mintsem magával a regénnyel vitatkozik. Pedig a regény nem mindig, vagy nem úgy engedelmeskedik e téziseknek, ahogy azt a manifestált ideológia alapján várni lehetne. Mint minden jelentős alkotás — és a *La Storia* hibái ellenére is az — öntörvényű: még az író szándékait is csak szűrve engedi be művészi szövegébe.

Morante, a költő ugyanis a regény egészét tekintve legyőzte Morantét, az ideológust. Más szavakkal: győzött a költői realizmus a pesszimista ideológia felett. A kis Usepe rövid, de tiszta örömmel teljes élete ezért válhatott az életöröm szimbólumává, vagy amint Carlo Bo megfogalmazta, „a remény jelévé”.

A *La Storia* 665 oldala „ellenére” olvasmányos, érdekes, a figyelmet lekötő regény. Igazi „hagyományos” regényolvasási élményt nyújt. Ha a gyengéd kicsinyítő képzők, a szentimentális, megható effektusok állatszereplők (Blitz és Bella) szinte Jack Londont idéző beszédes intelligenciája ellenérzéseket is válthat ki, a szikár, elidegenítő, modern regényirányzatok áradása (és úgy tűnik pillanatnyi kifulladás) után, ez a regény, a régi és az új olvasók széles rétegeiben kedvező fogadtatásra találhat.

Nem ad egyértelműen korszerű választ a népi-nemzeti regény problémájára, de hát erre nálunk is nehéz ma választ adni. Am amit az olvasóknak nyújt, mégis több, mint amire a jelenlegi modern olasz regény pillanatnyilag képes. Humanizmusa, emberközelsége, költőisége — ideológiai hibái ellenére — ezért emelik az utóbbi tíz év olasz regényirodalmának legjelentősebb alkotásává.

Rózsa Zoltán

## Wellek, René: *Discriminations. Further Concepts of Criticism.*

New Haven and London, Yale University Press, 1970.

Az 1949-ben megjelent — magyarul is olvasható — *Theory of Literature* nem egyszerűen egy adott kritikai, irodalomtudományi irányzatnak, a new criticism-nek kiemelkedő alkotása, hanem egy egész tudománytörténeti korszaknak, a modern polgári irodalomtudomány szellem-történet utáni, ergocentrikus, analitikus, új formalista korszakának elméleti főműve, összefoglalása, reprezentánusa. Az Irodalomelmélet megjelenése óta eltelt időszakban — a hatvanas évek közepe táján — megváltozott a tudománytörténeti kontextus: ez a korszak, az őt képviselő irányzatok lezárultak, újak, mások keletkeztek. Wellek azonban nem maradt hűtlen viszonylag fiatalon megfogalmazott elveihez, eszmerendszeréhez. A nagy kritikátörténet — a 20. század egyik legkiemelkedőbb irodalomtudományi teljesítménye még az Irodalomelmélet eszméinek szemszögéből tekinti át 1750-től az irodalomkritika, -történetírás és -elmélet eredményeit, hozadékát. Ugyancsak ez a mű adja az elméleti alapozást Wellek összehasonlító irodalomtörténeti munkásságához is (ilyen jellegű tanulmányainak egy részét a *Confrontations* c. kötet tartalmazza, köztük a paradigmatis értékű, jelentőségű tanulmányt is a német és angol romantika szembesítéséről). De, jóllehet az irányultság, az alapelvek változatlanok maradtak, a részletekben számos módosítást, korrekciót, bővítést hajtott végre Wellek. Ilyen jellegű tanulmányait ezideig két kötetbe gyűjtötte össze: a *Concepts of criticism*-be (1963) és a *Discriminations*-be. Ezek jellege, tartalma hasonló, összetartozásukat nemcsak a kötetvégi bibliográfia (Wellek életművének bibliográfiája) jelzi, de a másodjára megjelent kötet alcíme is: *Further concepts of criticism*. Ez az alcím is utal az Irodalomelmélet alapkategóriájában, a kritikában bevezetett módosításra, nevezetesen a kritika fogalmának bővítésére. Az Irodalomelmélet még fogalmilag rendkívül egzaktnak, de kissé laboratóriumi módon disztigvált irodalomelmélet, -történet és kritika között. A kritikátörténet sem követi már pontosan ezt a koncepciót, a két tanulmánykötet pedig explicitte teszi a változást. Ez a bővítés — amelyet Németh G. Béla elemzett kimerítően (Kritika, 1967, 9. sz.) — kétségtelenül kárára van a fogalmi tisztaságnak és egyértelműségnek, de nem kevésbé előnyös a gyakorlati munka számára, ugyanakkor jelzi azt a fordulatot is, amelyet Wellek — aki korábban hajlott az irodalomelmélet autonóm, esztétikától függetlenített értelmezésére — a filozófiai, esztétikai interpretáció irányában tett.

A *Discriminations* új megvilágításba helyezi az összehasonlító irodalomtörténet tárgyáról, fogalmáról, funkciójáról az Irodalomelméletben elmondottakat, új szempontokat vet fel a stilisztika, poétika és kritika összefüggéseivel kapcsolatban, az irodalomtörténeti korszakfogalmakról szóló tanulmányokban pedig folytatja a *Concepts of criticism*-ben megkezdett fogalomtörténeti és korszakértelmezési munkát. Szám szerint azonban azok a tanulmányok dominálnak benne, amelyek a kritikátörténet ötödik (huszadik századi) kötetét készítik elő, vagy a már elkészült kötetekben tárgyalt alkotók vagy műfajok bővebb megvilágítását tűzik ki célul. A kötet értékét, jelentőségét tehát az adja, hogy pontosabbá, világosabbá, kevésbé vitathatóvá tesz számos, az Irodalomelmélet alapján szeltében ismert és használt kategóriát, meghatározást, fogalmi összefüggést. A szerző konfrontálja nézeteit az ellenvéleményekkel,

polemizál velük (ezt a kézikönyvszerű Irodalomelméletben csak ritkán tehetné meg), állást foglal egyes azóta felmerült nevezetes vitákban vagy bizonyos tipikus, kiemelkedő nézetek összecsapásában (pl. a heideggeri filozófia kategóriáinak irodalomtudományi alkalmazhatóságát illetően, a Jakobson és Riffaterre elemzészetodikai közti vetélkedésben, a nyelvészet és az irodalomtudomány kapcsolatát illető kérdésekben, a genfi iskola kritikai produkciójának értékelésében, a francia strukturalisták nézeteiről szóló vitákban stb.).

A kötet tanulmányainak első csoportja az összehasonlító irodalomtörténetírás elvi kérdéseivel foglalkozik. Legjelentősebb közülük az első (*The Name and Nature of Comparative Literature*). Ez a mű bizonyos alapigazságok hangsúlyozott kiemelésével és bőséges dokumentálásával érvel amellett, hogy minden irodalmi kutatás vagy egyedi, konkrét műalkotásra irányul, vagy szükségszerűen összehasonlító. Nincs tehát külön, önálló összehasonlító irodalomtudományi problematika, nincs ilyen problémákkal foglalkozó külön diszciplína, speciális módszer vagy elmélet. Az irodalom világméretű egységes, kutatásának is egységesnek, nemzetközinek, általánosnak kell lennie. ("It will study all literature from an international perspective, with a consciousness of the unity of all literary creation and experience.") Ugyanitt hívja fel nyomatékosan a figyelmet az általános, összehasonlító kutatásokban és nélkülözhetetlen kritikai értékelő szempontokra (egyben fölelevenítve és kiszélesítve Ingardennel szembeni hajdani híres vitájának gondolatmenetét. ("Criticism, as I have argued many times, cannot be divorced from history, as there are no neutral facts in literature . . . the selection of the traits or aspects under which a book may be treated is equally an act of criticism and judgement."))

A kritikátörténeti tanulmányok közül kevésbé jelentősek azok, amelyekben a kritikatörténeti kézikönyvből kimaradt, vagy kevés figyelemben részesített jelenségeket tárgyalják, így a 19. századi angol irodalomtörténetírással foglalkozó tanulmány (*English Literary History during the Nineteenth Century*). Sajnos, meglehetősen sommás, felületes az a cikk is, mely a mai európai kritikával foglalkozik, jobbára csak felsorolva a legfontosabb neveket és irányokat (*A Map of Contemporary Criticism in Europe*). Alapvető fontosságú azonban a Kant esztétikai nézeteivel foglalkozó tanulmány (*Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism*). A kritikátörténet első kötetének Kant fejezete a leggyengébben sikerült részek egyike volt. Az új Kant-tanulmány ezt teszi jóvá. Bár a tanulmány jegyzetapparátusában nem szerepel Lukács György *A különösség mint esztétikai kategória* c. műve (a kritikátörténetben még nem is szerepelhetett), Wellek Kantot illető nézetei számos ponton korrespondálnak Lukács művének Kant fejezetével ("Idea points to a pervasive problem of Kant's Critique, the union of the general and the particular, the abstract and the particular, the abstract and the sensuous, achieved by art."). Ugyanakkor a két értelmezés iránya merőben más: Wellek — mint a mai, tulajdonképpen neopozitivistá alapozású polgári teoretikusok többsége — Kantot tekinti a mai esztétikai problémák első fölvetőjének, alapelveit lényegében változatlanul érvényben levőnek tartja. Ez a hozzáállás azonban nem változtat azon a tényen, hogy Wellek valóban helyesen rekonstruálja Kant esztétikai rendszerét, és azt elemzi ki belőle, ami abban valóban benne van, függetlenül attól, hogyan ítélték meg mindez napjainkban ("Kant, we may conclude, is the founder of modern aesthetics. He has put clearly some of the central problems to which aesthetic thinking will have to return: the question of the autonomy of art, the problem of criticism, its subjectivity or objectivity, the relation of nature and art, the organicity of the work of art, the relation between the particular and the general in art, recenciled by Kant in what he calls 'Idea' and what we would prefer to call 'symbol', and finally the character of the sublime, which has been applied to the theory of tragedy."). Két olyan kritikátörténeti tanulmányt is tartalmaz a kötet, amelyek feltételezhetően a kritikátörténet ötödik kötetének elkészült fejezetei (*Leo Spitzer; The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School* — ez többi önállóan is megjelent 1969-ben). Az elsőben Wellek azt a műelemzési módszert mutatja be, amely, úgy látszik, legközelebb áll az általa elképzelt ideálhoz. Egyébként is szívesen és sokszor hivatkozik Spitzerre, mint érzékeny és finom analízálóra. Röviden szól első és második korszakáról, nyelvészeti és szorosabb értelemben vett stilisztikai kutatásairól, annál bővebben foglalkozik azokkal az írásaival, amelyekben Spitzer felhagyott a műalkotás nyelvi szemléletével és teljes elemzést nyújt: a kompozíciós technikáról, a karakterisztikus eljárásokról, egyáltalán a mű belső világáról ad különböző aspektusokból kimerítő leírást és értékelést. Külön kiemeli Spitzer utolsó éveinek küzdelmét a stilisztikai „imperializmus” ellen és egy organikus esztétika, a tartalom és forma egységének elve mellett. A prágai iskoláról írt tanulmány főszereplője természetesen Mukařovský. Konkrét műelemzéseit, interpretációit az orosz formalistákéi és Spitzeréi mellé helyezi, de kitér teoretikus munkásságának méltatására is, elsősorban jellemétét tartva szem előtt.

A legtöbb új felismerést, általánosításra való lehetőséget azonban az eminenter elméleti, polémikus tanulmányok adják: *Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis* és a *Stylistics, Poetics and Criticism*. Az elsőben Käte Hamburger és Emil Staiger líraelméleti munkáival foglalkozik Wellek, ezek kapcsán szól részletesen a műfajelmélet kérdéseiről. Racionális szemlélete, szigo-

rúan fogalmi tisztázásra törekvő módszere, a ködös általánosításoktól, misztikus filozofálástól való irtózása hatékony érvkészlettel párosulva számol föl itt néhány neuralgikus gócot, a szellemtörténettől és a heideggeri filozófiától, értelmezési törekvéstől származó modern irodalomtudományi mítoszt. Az ergocentrikus kutatások pszeudoantropológiai irányba fordulásától óv, oly módon, hogy egyben egy reális, induktív kiindulású műfajelmélet körvonalait is felvázolja. Talán még jelentősebb munka a következő tanulmány: ebben — részint már a neostrukturizmus alapelveivel is vitatkozva — fejti ki az irodalmi mű ontológiai státusáról, rétegelt felépítésmódjáról való felfogását, a nyelvészeti modelleken alapuló irodalomelméleti sémák ellen felhozható érveket. (Munkásságának ebbe a vonalába esik az a hozzászólása is, amely oly nagy visszhangot váltott ki a legutóbbi A. L. I. C. kongresszuson. Egyben ezek a vitái jelzik azt a tudománytörténeti kontextusváltozást is, amelyről bevezetőben szóltam.)

Wellek tanulmánykötete fontos tudománytörténeti dokumentum, de jóval több is annál: a modern polgári irodalomtudomány legimponálóbb, figyelemre leginkább méltó alkotásai közül való, a vele való megismerkedés elméleti, kritikátörténeti és gyakorlati hasznosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni.

*Vajda Kornél*

## SOMMAIRE

### É t u d e s

<i>Béla Köpeczi</i> : Signe, sens, littérature .....	283
<i>Sándor Durzsa</i> : Conpendium Rethorice Venustatis.....	295
<i>Veronika Kniezsa</i> : L'ancienne chronique anglaise.....	306
<i>Retamar, Roberto Fernández</i> : Calibán .....	330
<i>Géza Sallay</i> : Gramsci et Machiavel.....	341
<i>István Pálffy</i> : Tradition et innovation dans la comédie anglaise du XVII <sup>e</sup> siècle .....	361
<i>István Fodor</i> : La conception socialiste de la littérature dans la France de l'entre-deux-guerres: le cercle de la Clarté et de l'Europe.....	376
<i>Péter Egri</i> : Le rapport entre la forme de la nouvelle et la forme dramatique dans l'art de Tennessee Williams .....	390

### C o m m u n i c a t i o n s

<i>Vilmos Voigt</i> : Nouvelles perspectives dans la recherche sur la métrique baltique .....	415
<i>Mária Tétényi</i> : La poésie russe du XVII <sup>e</sup> siècle d'après les nouvelles recherches littéraires .....	420
<i>Sándor Kozocsa</i> : Les débuts de la réception de la littérature suédoise en Hongrie.....	433
<i>Béla Lengyel</i> : Nietzsche dans la Russie du tournant du siècle.....	437
<i>Kálmán Szabó</i> : Recherches sur Kazantsakis: problèmes et perspectives d'après la première synthèse .....	454
<i>Tibor Kun</i> : Le dramaturge de la décolonisation: Aimé Césaire.....	465
<i>Eva Pap</i> : Panorama de la littérature finnoise d'après-guerre.....	472

### R e v u e

<i>János Szávai</i> : Critique et culture de masse (Compte rendu du congrès de Budapest de l'Association Internationale des Critiques Littéraires).....	479
Automatic Novel Writing (Sheldon Klein, J. F. Aeschlimann etc.) ( <i>Vilmos Voigt</i> ).....	482
Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge ( <i>Imre Szabics</i> ).....	483
Imre Szabics: Textes littéraires français du Moyen Age ( <i>Péter Ádám</i> ).....	485
D. B. Quinn — N. M. Cheshire: The New Found Land of Stephen Parmenius ( <i>János Rapcsák</i> ) .....	486
Pierre Barbéris: Balzac, une mythologie réaliste ( <i>István Fodor</i> ).....	489
Elsa Morante: La Storia ( <i>Zoltán Rózsa</i> ).....	491
René Wellek: Discriminations. Further Concepts of Criticism ( <i>Kornél Vajda</i> ).....	494

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<i>Бела Кёпеци</i> : Знак, смысл, литература .....	283
<i>Шандор Дурджа</i> : <i>Conpendium Rethorice Venustatis</i> .....	295
<i>Вероника Книзежа</i> : Древнеанглийская летопись .....	306
<i>Роберто Фернандез Ретамар</i> : Калибан .....	330
<i>Геза Шаллаи</i> : Грамши и Макиавелли .....	341
<i>Иштван Палфи</i> : Традиция и новшество в английской комедии XVII-ого века .....	361
<i>Иштван Фодор</i> : Социалистические взгляды о литературе во Франции с первой до второй мировой войны: круги журналов Кларте и Эроп .....	376
<i>Петер Егри</i> : Соотношение новеллистической и драматической формы в искусстве Тенесси Вильямса .....	390

### Сообщения

<i>Вилмош Войгт</i> : Новые перспекитвы в исследовании балтийской метрики .....	415
<i>Мария Тетени</i> : Русская поэзия XVII-ого века в свете новых литературных исследований .....	420
<i>Шандор Козоча</i> : Начала приёма шведской литературы в Венгрии .....	433
<i>Бела Лендел</i> : Ниче в России на рубеже столетия .....	437
<i>Калман Сабо</i> : Исследования по Казанцакису: проблемы и перспективы в свете первого синтеза .....	454
<i>Тибор Кун</i> : Драматург деколонизации: Эме Сезэр .....	465
<i>Ева Пап</i> : Панорама финской литературы после второй мировой войны .....	472

### Обозрение

<i>Янош Саваи</i> : Критика и массовая культура (отчёт о будапештском конгрессе Международного Общества Литературных Критиков) .....	479
<i>Automatic Novel Writing</i> (Sheldon Klein, J. F. Aeschlimann, etc.) ( <i>Вилмош Войгт</i> ) ..	482
<i>Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge</i> ( <i>Имре Сабич</i> ) ..	483
<i>Szabics Imre: Textes littéraires français du Moyen Age</i> ( <i>Петер Адам</i> ) .....	485
<i>D. B. Quinn — N. M. Cheshire: The New Found Land of Stephen Parmenius</i> ( <i>Янош Рапчак</i> ) .....	486
<i>Pierre Barbéris: Balzac, une mythologie réaliste</i> ( <i>Иштван Фодор</i> ) .....	489
<i>Elsa Morante: La Storia</i> ( <i>Золтан Рожа</i> ) .....	491
<i>René Wellek: Discriminations. Further Concepts of Criticism</i> ( <i>Корнел Вайда</i> ) .....	494



## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Köpeczi Béla</i> : Jel, értelem, irodalom .....	283
<i>Durzsai Sándor</i> : Conpendium Rethorice, Venustatis.....	295
<i>Kniesz Veronika</i> : Az óangol krónika.....	306
<i>Retamar, Roberto Fernández</i> : Calibán.....	330
<i>Sallay Géza</i> : Gramsci és Machiavelli .....	341
<i>Pálffy István</i> : Hagyomány és újítás a XVII. századi angol vígjátékban.....	361
<i>Fodor István</i> : A francia szocialista irodalomszemlélet a két világháború között: a Clarté és az Europe köre .....	376
<i>Egri Péter</i> : A novella- és drámaforma összefüggése Tennessee Williams művészetében (Üvegkisasszony arcképe – Üvegfigurák). .....	396

### Közlemények

<i>Voigt Vilmos</i> : Új távlatok a balti metrika kutatásában .....	415
<i>Tétényi Mária</i> : A XVII. század orosz költészete az új irodalomkutatások tükrében....	420
<i>Kozocsa Sándor</i> : A svéd irodalom magyar fogadtatásának kezdetei.....	433
<i>Lengyel Béla</i> : Nietzsche a századforduló Oroszországában.....	437
<i>Szabó Kálmán</i> : Kazandzakisz-kutatások: problémák és távlatok az első szintézis tükrében	454
<i>Kun Tibor</i> : A dekolonizáció dramaturgia: Aimé Césaire.....	465
<i>Pap Éva</i> : A II. világháború utáni finn irodalom körképe.....	472

### Szemle

<i>Szávai János</i> : Kritika és tömegkultúra (Beszámoló az Irodalomkritikusok Nemzetközi Szövetségének budapesti kongresszusáról).....	479
Automatic Novel Writing (Sheldon Klein, J. F. Aeschlimann stb.) ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	482
Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge ( <i>Szabics Imre</i> )....	483
Szabics Imre: Textes littéraires français du Moyen Age ( <i>Ádám Péter</i> ).....	485
D. B. Quinn — N. M. Cheshire: The New Found Land of Stephen Parmenius ( <i>Rapcsák János</i> ) .....	486
Pierre Barbéris: Balzac, une mythologie réaliste ( <i>Fodor István</i> ).....	489
Elsa Morante: La Storia ( <i>Rózsa Zoltán</i> ) .....	491
René Wellek: Discriminations. Further Concepts of Criticism ( <i>Vajda Kornél</i> ).....	494

**Ára: 28,— Ft**

**Előfizetési ára egy évre: 44,— Ft**

<b>INDEX: 25.287</b>
----------------------